

L'ART DRAMATIQUE

A VALENCIA

DEPUIS LES ORIGINES JUSQU'AU COMMENCEMENT DU XVII^e SIÈCLE

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS
POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES

PAR

Henri MÉRIMÉE

MAÎTRE DE CONFÉRENCES A L'UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER



TOULOUSE

IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE ÉDOUARD PRIVAT

14, RUE DES ARTS, 14 (SQUARE DU MUSÉE)

1913

L'ART DRAMATIQUE

A VALENCIA

DEPUIS LES ORIGINES JUSQU'AU COMMENCEMENT DU XVII^e SIÈCLE

L'ART DRAMATIQUE

A VALENCIA

DEPUIS LES ORIGINES JUSQU'AU COMMENCEMENT DU XVII^e SIÈCLE

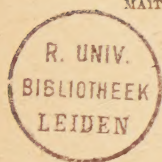
THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS
POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES

PAR

Henri MÉRIMÉE

MAÎTRE DE CONFÉRENCES A L'UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER



TOULOUSE

IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE ÉDOUARD PRIVAT

14, RUE DES ARTS, 14 (SQUARE DU MUSÉE)

1913

A MON PÈRE

H. M.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

ABRÉVIATIONS

B. N. M.	= Bibliothèque Nationale de Madrid.
B. N. P.	= Bibliothèque Nationale de Paris.
B. N. L.	= British Museum.
B. U. V.	= Bibliothèque de l'Université de Valencia.
A. H. N.	= Archivo histórico nacional (à Madrid).
A. G. R. V.	= Archivo general del Reino de Valencia (à Valencia).
A. C. V.	= Archivo de la catedral de Valencia.
A. A. V.	= Archivo del Ayuntamiento de Valencia.
<i>Hosp.</i>	= Archivo del Hospital de Valencia.
<i>Patr.</i>	= Archivo del Colegio del Patriarca (à Valencia : minutes des notaires).

N. B. — Dans chaque chapitre, un certain nombre d'ouvrages sont cités seulement par le nom de leur auteur, sans aucune indication de titre. On trouvera la description complète de ces ouvrages à la fin du présent livre, soit dans la bibliographie générale, soit dans la bibliographie correspondant au chapitre en cours.

PRÉFACE

L'Espagne, que les jugements sommaires des étrangers condamnent ou exaltent en bloc, offre, à qui la considère de près, l'image de la diversité. Du dehors, il n'y a qu'une Espagne; du dedans, il y a des Espagnes. Peut-être les historiens de la littérature n'ont-ils pas tenu de ce fait un compte suffisant. Pour ne parler ici que du théâtre où la patrie de tant de dramaturges a conquis ses plus beaux titres de gloire, il est bien vrai que les annalistes en ont retracé la naissance à l'ombre des sanctuaires, d'adolescence incertaine, la bouillonnante jeunesse, préludes de la décadence; mais ils ne sont pas attachés à discerner dans quelles cités cette évolution a pris ses points d'appui. Ils ont aperçu au passage quelques centres d'activité dramatique, Valencia, Madrid ou Séville; ils n'en ont pas moins représenté le développement du genre sous la forme rectiligne, sans reconnaître suffisamment la multiplicité des inspirations. Ils ont voulu voir en lui, pour ainsi dire, un être véritable, un être unique et conscient, qui tendait dès sa naissance vers la perfection de sa maturité, mais dont la croissance n'était nulle part localisée, comme l'action d'une tragédie classique.

Ne serait-il pas plus vrai de dire que le genre dramatique a grandi simultanément à travers la péninsule dans des foyers séparés? Il est probable, il est certain que, d'un foyer à l'autre, des communications se sont établies, que

des influences se sont exercées; et peut-être aboutirons-nous à cette conclusion qu'à Valencia comme à Madrid l'art dramatique s'est développé selon un même rythme. Il importe, cependant, d'y regarder de près. Des amours-propres locaux ont revendiqué pour Valencia la gloire d'avoir réalisé la première le type national de la *comedia*. Lui reconnaitrons-nous ce titre d'initiatrice? ou bien constaterons-nous que, si l'activité dramatique se manifestait au cours du seizième siècle dans les diverses capitales des Espagnes, les formes de cette activité étaient partout semblables? Faudra-t-il proclamer la prééminence de Valencia, ou la remettre à son rang, qui, dans tous les cas, restera l'un des premiers? Le présent livre essaie par une enquête patiente de répondre à cette question.

PREMIÈRE PARTIE

Les origines.

CHAPITRE PREMIER

Les origines du théâtre religieux.

La restauration du catholicisme à Valencia au temps de Jaime I^{er}.

- I. — *Spectacles organisés à l'occasion des fêtes du culte catholique* : la colombe de la Pentecôte, — la crèche et le théâtre aérien de la Noël, — l'Ange Gardien, — l'Assomption.
- II. — *La Fête-Dieu* : pourquoi elle prend une importance exceptionnelle, — la procession et ses accessoires, — les *entramesos* ou *roques*, description et construction, — substitution des personnages vivants aux statues, — recrutement des acteurs, — lieu et date des premières représentations, — progrès dus aux fêtes royales.
- III. — *Les mystères de la Fête-Dieu* : importance croissante des *roques*, — leur popularité, spectacles qu'on y donnait; — les trois mystères conservés, — analyse de ces mystères, — vicissitudes par où ils ont passé et date de leur composition, — sources et imitations, — la poésie religieuse à la fin du quinzième siècle dans ses rapports avec le théâtre.
- IV. — *Le théâtre religieux en dehors de la Fête-Dieu* : le mystère de l'Assomption et Mort de la Vierge : analyse. — Son caractère scénique. — La mise en scène. — Où a-t-il été joué? — Ses sources et ses prétendus modèles. — Sa langue et sa date. — Sa musique et sa versification.

Conclusion : les pièces jouées à l'intérieur des églises révèlent un art plus avancé mais de moindre avenir que les pièces jouées en dehors des temples.

Le 9 octobre 1238 le roi Jaime I^{er} fit son entrée solennelle dans Valencia reconquise. Son premier soin fut de se rendre à la mosquée principale et d'y établir, à la place des « impuretés » de l'islamisme, le culte catholique. Il s'appliqua ensuite à favoriser de tout son pouvoir les fondations pieuses et il aida

personnellement une maîtresse délaissée, Doña Teresa Gil de Vidaure, que la peste avait défigurée, à créer, pour y faire retraite, le somptueux monastère de la Zaidía. Grâce à la protection royale que les successeurs de Jaime I^{er} lui continuèrent, la religion des vainqueurs poussa bientôt de fortes racines dans cette terre privilégiée. A vrai dire, durant le Moyen âge, les habitants, surtout dans les faubourgs et la banlieue, n'en restèrent pas moins en majorité sectateurs de Mahomet plutôt que disciples du Christ. Mais cette persistance de l'infidélité ne fit pas tort aux progrès du catholicisme. Loin de là : les cérémonies du culte acquirent vite dans la patrie de tant de saints fameux, au siège de tant de confréries et corporations pieuses, une importance et une splendeur, qui en firent promptement d'incomparables spectacles.

I

On a souvent montré comment de la célébration des offices en présence d'une foule impressionnable, est né, par un progrès insensible, le théâtre religieux. Il a suffi pour cela que de la *récitation* des textes sacrés on en vint à leur *représentation*, remettant à l'officiant et à ses acolytes le soin de figurer les personnages du drame divin et de couper à la manière d'un dialogue les paroles rituelles. A Valencia les choses ne se passèrent pas autrement qu'ailleurs ; mais précisément parce que dans cette très grande ville, mi-musulmane, mi-chrétienne, le souci d'un apostolat jamais terminé surexcitait l'ardeur de la foi et concédait aux manifestations religieuses une valeur exceptionnelle, le souvenir s'est conservé jusqu'à nous de ces fêtes catholiques, où la séduction de la mise en scène se mêlait à l'enseignement de la religion.

Quel empressement à représenter sous les yeux des fidèles les principaux épisodes du Nouveau Testament ! Au jour de la Pentecôte, pour figurer la descente du Saint-Esprit sur les

Apôtres, on voyait dans la cathédrale, à la messe et aux vêpres, une colombe qui, grâce à un mécanisme, descendait de la voûte sur le maître-autel, tandis que par des pièces d'artifice ingénieusement disposées elle semblait lancer des éclairs et montrait à la multitude les langues de feu dont parle l'Écriture.

Sans doute l'édifice supportait mal les ravages de cette pieuse artillerie, car l'évêque Vidal de Blanes (1356-1359) proscrivit à la fois les fusées et l'apparition de la colombe. Mais après lui, cet usage, promptement rétabli, prit chaque année une importance croissante. En 1463 le spectacle ne comportait plus seulement la descente de la colombe, quoique celle-ci fût maintenant machinée avec une ingéniosité extrême; il y avait en outre un décor, où l'on voyait le soleil et la lune, éclairés par un quinquet à l'huile, et une figuration, qui réunissait les Saintes femmes et la Vierge, celle-ci représentée par une statue, puis les douze Apôtres, quelques pèlerins et un groupe de Juifs, dont le rôle était tenu — au moins en partie — par des prêtres et dont le déguisement, entre autres pièces curieuses, comprenait un masque¹. Tout cela dura et se perfectionna jusqu'à l'année 1469, où des étincelles égarées sur le maître-autel allumèrent un grave incendie; à la suite de quoi la cérémonie fut définitivement supprimée².

La Noël se prêtait tout naturellement à un spectacle plus varié, plus touchant que celui de la *palometa*. Le clergé catholique, qui de nos jours encore dresse à chaque mois de décembre une crèche dans ses églises, avait de bonne heure établi en Espagne un usage analogue : dès le milieu du treizième siècle, dans la loi des Sept Parties, mention est faite d'une représentation consacrée à « la naissance de Notre-Seigneur Jésus-Christ, dans laquelle on voit comment l'Ange est venu trouver les pasteurs, et comment il leur a dit que Jésus-Christ était

1. Sanchis Sivera, 469, n. : « doni quatre reals per comprar aludes per ferse caretes, cames e braços per als contrets... »

2. Cf. Villanueva, *Viaje á las iglesias de Esp.*, I, 153-154. — Milá, VI, 212. — Llorente, I, 580. — Sanchis Sivera, 467.

né¹ ». Rien de tel à Valencia jusqu'à une date bien postérieure : le témoignage le plus ancien remonte seulement à 1432 ; il est vrai que la « représentation de la glorieuse nativité de Jésus-Christ » dont il nous parle, se pratiquait depuis quelque temps déjà, à en juger par la perfection qu'elle avait dès lors atteinte. Les registres du comptable de la cathédrale, qui ont été pour la plupart conservés², portent pour les années 1432-1440 le relevé très instructif des frais que cette « représentation » entraînait. Le spectacle était double : aérien et terrestre. Dans les airs, entre la voûte et le chœur, évoluaient non seulement la colombe, qui renouvelait au milieu des pièces d'artifice ses prouesses de la Pentecôte, mais un appareil bien autrement compliqué : c'était l'*araceli*, sorte de piédestal mobile ou de plate-forme, sur lequel était placée la Vierge Marie avec l'enfant Jésus dans ses bras et un ange, qui tenait une fleur de lys. L'*araceli* se détachait de la coupole à un endroit où des nuages en papier laissaient apercevoir dans sa gloire Dieu le Père, entouré d'anges porteurs de flambeaux. La descente, puis la remontée se faisaient-elles sans incident ? Il arriva au moins une fois, en 1440, que les fusées provoquèrent un incendie, mais on n'a conservé le souvenir d'aucune chute, plus dangereuse d'ailleurs pour le public que pour les passagers de l'*araceli*, car ceux-ci n'étaient que des statues grossièrement faites avec de la bourre de lin et des cerceaux de tamis. En bas, sur l'estrade édifiée à cet effet, une autre Vierge et un autre ange faisaient pendant à la Vierge et à l'ange de l'*araceli*, avec cette différence capitale que la Vierge et l'ange du rez-de-chaussée étaient représentés par des personnes de chair et d'os. Il est vraisemblable que ces acteurs avaient autour d'eux plusieurs compagnons, Ève par exemple, qui est citée en 1440,

1. Schack, I, 219.

2. Des extraits en ont été publiés par Sanchis Sivera, 462-64 en notes. Mais, ayant moi-même copié avant M. Sanchis Sivera ces documents, j'ai pu constater que sa publication n'est pas exempte d'erreurs : par exemple, il date de 1429 un texte qui est de 1438. D'autre part, le tableau de la représentation, tel qu'il le trace, est par trop fantaisiste, puisqu'il y mêle des traits empruntés les uns à des documents de 1432, les autres à des documents de 1531.

et sans doute le progrès consista ici à instituer à l'étage inférieur un spectacle qui ne fût pas seulement une reproduction figurée de la Nativité, mais une représentation véritable avec une intrigue, que le va-et-vient de l'*araceli* coupait de péricépéties surnaturelles, et un dialogue que, dès 1440, la Vierge et l'ange soutenaient en chantant¹. Avec le temps, la mise en scène et la figuration s'enrichirent : en 1520, les tours de Bethléem dressaient dans le chœur leurs créneaux de carton, et en 1531 les prophètes, puis le roi David faisaient cortège à l'Enfant divin. L'office de matines était alors devenu, pendant la nuit de Noël, un vrai passe-temps dramatique.

Soit qu'à certaines années le Chapitre n'ait pas voulu faire la dépense d'une fête aussi onéreuse, soit qu'à côté d'une représentation forcément très brève il ait paru bon de mettre sous les yeux des fidèles un tableau plus durable, on exposait parfois dans le chœur, notamment en 1437, où cette exposition se prolongea jusqu'à l'Épiphanie, un *entrames*, sorte de plate-forme, flanquée de quatre séraphins mi-dorés mi-vermeils, surmontée d'une statue de l'enfant Jésus, et placée au-dessus d'un arbre fraîchement coupé. Était-ce l'arbre du Paradis qu'on prétendait représenter ? Était-ce l'arbre généalogique qui partant d'Adam et Ève aboutit à Jésus-Christ, comme on le voit dans nombre de sculptures médiévales ? La réponse importe peu. La disposition de cet autel intéresse l'histoire du culte, non les progrès de l'art dramatique.

Il n'en va point de même des fêtes de l'Ange Gardien, instituées vers le début du quinzième siècle en l'honneur de l'Ange protecteur de Valencia. Le Conseil de la cité en régla l'ordonnance par une délibération du 6 octobre 1446². Elles duraient pendant les deux jours qui suivaient l'octave des saints Pierre et Paul, et elles se déroulaient en partie dans la cathédrale, en partie dans les rues, à travers lesquelles un somptueux cor-

1. *Libre de obres* de 1440 : « Quatre pavelles de guants, ço es dos per a la Maria e angel que cantaven, e dos per a la Maria del araceli e per al angel que devalla. »

2. *Alcahari*, 97, n. 1.

tège, religieux et laïque, escortait le héros de la cérémonie. Celui-ci, accompagné de plusieurs acolytes, était vêtu d'une tunique de cendal vermeil, recouverte d'une veste d'or, *ab una molt vella e singular testa en lo cap*. Au moment de son entrée dans la cathédrale, un chœur s'adressait à lui, sollicitant sa protection pour la cité :

Angel custodi de Deu infinit,
Guardau la ciutat de dia y de nit,
Pera que no entre el nial sperit.

Nous ignorons si l'Ange répondait à ces prières ou s'il engageait un dialogue. Il nous suffit d'ailleurs de constater par un exemple nouveau que les cérémonies du culte s'organisaient tout naturellement sous la forme de spectacle.

L'Assomption¹, comme de juste, donnait lieu à une représentation plus importante. Aussi bien toute manifestation qui tendait à glorifier la Vierge Marie, devait prendre chez les Valenciens un éclat exceptionnel. Leur cité, dès la reddition, ne fut-elle pas placée par le Roi Conquérant sous l'invocation de Notre-Dame du Puig, qui est restée la patronne du royaume valencien ? N'est-ce point Notre-Dame de la Seu, dont la naïve statue se voit encore dans une rue de Valencia, et la confrérie ainsi nommée qui, dès le milieu du quatorzième siècle, instituèrent un hospice spécialement destiné aux prêtres dans le besoin ? Et ne voit-on pas, au début du quinzième siècle, d'abord sous le vocable de Sainte-Marie des Innocents, puis sous celui de Notre-Dame des Abandonnés, se constituer à l'appel du prédicateur Fr. Juan Gilabert Jofré un groupement, dont l'activité suffit à la double création d'un hôpital — l'hôpital dont on sait le rôle dans l'histoire de l'art dramatique à Valencia

1. D'après Timoneda (*Memoria Valentina*, Valencia, 1569), c'est en 1416 que la fête de l'Assomption fut célébrée pour la première fois à Valencia : « En el año de mil y quatrocientos y deziseys, á quinze de Agosto se començo de hazer fiesta de la triunphante Assumpcion de nuestra Señora en la Seo de Valencia. Y por ser el primer año, que fue en Sabbado, mandaron que hiziesen fiesta tres dias arreo. »

— et d'une association charitable? Pour une foi, capable de pareils élans, c'était, en même temps qu'un devoir, un délassement d'organiser des fêtes religieuses. Les détails font étrangement défaut sur ces fêtes, mais leur existence et leur importance sont attestées par des témoignages irrécusables : l'on sait même que l'usage en remontait à une assez haute antiquité, puisqu'en 1439 sur les registres de la cathédrale est indiqué un paiement fait à Antoine Dalmau, sculpteur, pour la statue de sainte Marthe qu'il exécute, en remplacement d'une autre statue brisée et détruite « au cours de la représentation qui anciennement a lieu, dans la Seu, de l'Assomption de la glorieuse Vierge Marie¹ ». Quant à la splendeur du spectacle, qu'il suffise d'indiquer que, pour l'accroître, le Conseil de la cité, par une exception unique, prêtait au Chapitre de la cathédrale le matériel et le vestiaire affectés au cortège de la Fête-Dieu; et l'on jugera de ce que valait cette concession en prenant maintenant une idée des cérémonies du Corpus.

II

La Fête-Dieu a éclipsé promptement dans la faveur du peuple valencien les autres fêtes catholiques, même celles, comme la Pentecôte, la Noël, l'Assomption, où une figuration matérielle de l'office du jour ajoutait le plaisir des yeux aux effusions de la foi. La raison de cette popularité, c'est que la fête du Corpus se déroule, pour une bonne part, hors de l'église, dans les rues mêmes de la ville. Elle consiste essentiellement dans une procession, et lorsque, en 1355, le cortège sacré fut sur le point de se dérouler pour la première fois dans les rues de Valencia, le héraut municipal fit entendre à tous les carrefours une pro-

1. A. C. V. : *Libre de la obra de la Seu, lo qual comença lo primer dia de maig del any MCCCC trentanou e feneix lo derrer dia de abril del any MCCCC quaranta*. « En la representacio que antiguament se feu en la dita seu de la assumpcio de la gloriosa verge maria ». Publié inexactement par Sanchis Sivera, 45, n. 1.

clamation¹ qui convoquait à la fête non seulement le clergé et les congrégations, mais tous les habitants sans exception. Il y a plus : en 1372, l'évêque D. Jaime d'Aragon, non content de réunir ce jour-là les paroisses pour une procession générale, en remet l'organisation aux magistrats municipaux et à quatre notables choisis par eux. Ainsi, la fête du Corpus n'était plus uniquement une cérémonie cultuelle, c'était une fête populaire et publique. Elle échappait à l'ombre des sanctuaires et à la tutelle exclusive de l'Église pour devenir la chose de tous les citoyens.

Dès lors, le développement en sera rapide. Un document de 1400 nous révèle que dans la procession de cette année-là se mêlaient déjà deux éléments dont chacun a une valeur dramatique : c'était, d'une part, la musique et, d'autre part, la mise en scène. En 1400, les musiciens ne sont plus seulement des joueurs d'instruments à cordes, sans autre déguisement qu'un voile posé sur la tête, comme ceux dont nous parle un document de 1380; ce sont des chantres aussi bien que des instrumentistes; le chœur, dont le théâtre à ses débuts n'a su presque nulle part se passer, était déjà constitué. Quant à la mise en scène, elle comportait de nombreux accessoires, tels que la tarasque de saint Georges, l'échelle de Jacob, les clefs de saint Pierre; il y avait même une arche de Noé toute dorée avec « quatorze statues entassées à l'intérieur ». Le cortège accueillait aussi des statues, d'abord celles de Noé, de saint Georges, de Jacob, de saint Pierre, de saint Nicolas, de sainte Marguerite, de saint Barthélemy, dont notre document nous révèle l'existence en énumérant leurs attributs, et, en outre, celles de saint Jean-Baptiste, de saint Onofre, de sainte Marie Égyptienne. Mais (et ceci est essentiel), en dehors du chœur et de deux hommes qui représentaient des lions et recevaient un salaire spécial, toutes les fictions que l'on imaginait, étaient mises en œuvre au moyen de statues, jamais au moyen de personnages vivants.

1. Carboneres, 12, n. 1.

Ici apparaît dans les fêtes du Corpus un autre élément, auquel était réservée — aussi bien au mot qu'à la chose — une fortune singulière : l'*entrames*. A mesure que la mise en scène se développait dans la procession, celle-ci perdait de sa mobilité : comment faire suivre sur le parcours des accessoires aussi encombrants que l'arche de Noé ? Force fut donc de construire des plates-formes, que l'on plaçait sur des chariots et sur lesquelles on disposa statues et décors : ce sont ces scènes ambulantes que l'on appela du nom d'*entrames*, avec lequel le nom de *roca* se confondit bientôt, quoiqu'au début on semble avoir distingué l'*entrames*, qui était la charpente, et la *roca*, qui était la décoration dont l'*entrames* était le support¹. Et c'est sans doute parce que sur l'*entrames* les décors représentaient le plus souvent un paysage accidenté et rocailleux, qu'on lui a aussi donné, par exemple au début du quinzième siècle, le nom de *muntanya*.

Le premier emploi du mot *entrames* dans les documents que nous conservons est de 1402, mais l'usage remonte certainement à une date plus ancienne. Ces nombreuses statues, que l'on exhibait avec leurs attributs compliqués à la procession de 1400, nous sont une preuve que, avant cette date, on avait déjà inventé l'*entrames*. Un des chroniqueurs qui ont relaté les annales du Corpus valencien affirme que les *entramesos* parurent, dès 1373, dans les fêtes qui saluèrent l'entrée solennelle à Valencia de la bru du roi Pierre IV; la preuve en est, déclare-t-il, « dans un document que j'ai sous les yeux ». Par malheur, ce document a disparu des archives valenciennes avec toute une liasse de vieux papiers relatifs aux cérémonies du Corpus². Mais il n'y a point de raisons pour révoquer le témoignage de notre auteur : dans le dernier quart du quator-

1. Carboneres, 35, n. « Compres de peces de drap de tela gostanç e teles appellades del gup e altres teles a obs de les *roques* dels dits *entrameses*. » — Document de 1400 (Carboneres, 22, n. 1) : « Larcha de Nôc ques tota daurada ab ses muntanyes e ab xiiii images enbolides dins aquella. » Il s'agit sans doute du mont Ararat.

2. Carboneres, 31.

zième siècle l'usage de l'*entrames*, ou tréteau ambulant, était connu et pratiqué à Valencia¹.

Sur la construction des *entramesos*, un procès, dont les pièces ont été conservées aux *Archives générales du royaume de Valencia*, nous renseigne avec quelque précision. Il s'agissait d'un règlement de compte entre le couvent des Frères Prêcheurs et un peintre nommé Riera, auquel le couvent avait commandé, en 1414, pour la procession du Corpus « une *muntanya* ou *entrames* avec quelques figures² ». Un menuisier avait d'abord préparé dans son atelier une charpente en bois, qu'il avait ensuite montée dans le dortoir des Frères Prêcheurs. Là le peintre, aidé de deux ouvriers, d'un apprenti et parfois d'un troisième ouvrier, avait consacré huit ou neuf journées « à peindre et à dessiner » l'*entrames*, c'est-à-dire qu'il avait simulé, puis enluminé un décor et des personnages. La disposition et le plan de l'*entrames* semblent avoir été réglés par un moine du couvent, Frère Bernard Vincent, qui est désigné du titre de « capitaine » ou « directeur » de ce travail. Les ouvriers auxquels il avait recours n'étaient que ses auxiliaires, et le salaire modeste des peintres, qui était de 4 sous 6 deniers par jour, confirme dans l'opinion qu'ils étaient non des artistes, mais des manœuvres. Encore leur imposait-on l'obligation d'aider, pendant la procession, au transport de l'*entrames*, que l'on plaçait, en vue de cette promenade, sur des charrettes, tandis qu'à Barcelone, même à une date sensiblement postérieure (1446), les *entramesos* étaient portés au moyen de brancards sur les épaules de quelques hommes robustes³.

1. A Barcelone, si l'*entremes*, au sens culinaire apparaît dès 1381 (il s'agissait d'un paon rôti et paré; Milá, VI, 235), l'*entremes*, accessoire dramatique, n'est nulle part nommé avant 1424. (Milá, VI, 256). Par contre, à Saragosse, on le trouve dès 1399. (Milá, VI, 236.)

2. Curia del gobernador. Litium, 1416. Mano 33, f^o 7; mano 46, f^o 7; mano 48, f^o 28.

3. Milá, VI, 254-255. Par contre, à Saragosse, en 1414, le procédé de la voiture à bras était employé pour le couronnement de D. Fernando de Antequera : « Salía de la Iglesia una villa fecha de madera sobre carretones, que

De ces *entramesos*, qui supportait les frais? La plupart étaient construits par les soins de congrégations religieuses ou de corporations laïques; il se peut même que des particuliers, insignes par leur piété et leur fortune, aient contribué à la dépense, comme le donne à penser l'exemple du marquis de Dos-Aguas, qui, fidèle à une tradition de famille, fournissait encore à la fin du dix-neuvième siècle les déguisements et les accessoires de la Sainte-Famille. Mais les couvents, comme de juste, se montrèrent les plus empressés : en 1432, les Frères Mineurs, les Frères Prêcheurs, les Frères Augustins exhibaient respectivement un ou plusieurs *entramesos*, ce qui ne veut pas dire qu'ils en aient soldé la dépense de construction ou d'entretien. De bonne heure, l'usage s'introduisit chez les constructeurs d'implorer du trésor municipal des subventions que celui-ci accordait libéralement, soit pour construire un *entrames* nouveau, soit pour réparer et remettre à neuf un *entrames* déjà connu. Le moine, qui dans chaque couvent était délégué à l'organisation de la fête et que l'on appelait « administrateur » des *entramesos*, touchait du sous-syndic de la cité une somme qui pouvait être assez élevée, puisque les Frères Augustins, en certaine occasion, ne reçurent pas moins de 35 florins¹. Les corporations laïques n'inspiraient-elles point une égale confiance? Le fait est qu'elles se croyaient obligées, avant même de solliciter l'assistance financière de la cité, à justifier leur requête par document notarié. Ainsi les agents de change (*curritores auris*, — *corredors d'orella o de cambis*) se réunirent au nombre de cinquante-deux, le dimanche 28 octobre 1453, dans le cloître du monastère du bienheureux François, et un procès-verbal dûment légalisé² nous a gardé le souvenir de leur réunion, qui avait pour objet de constater l'insuffisance

la llevaban homes que de dentro ivan. » Milá, VI, 239. Mais ces *entramesos* de Saragosse avaient été prêtés par la ville de Valencia. (Cf. Carboneres, 41-42 et n. 1 de la page 42.)

1. « Que per fer un entrames fossen donats als frares agostins xxxv florins. » A. A. V. *Manuel de Consells*, t. XXX, fo^o LXIJ.

2. A. G. R. V. : *Protocolo de Berenguer Cardona*.

des bénéfices de la corporation et l'impossibilité pour elle de participer comme jadis à la procession du Corpus. Les deux *entramesos* qu'elle produisait et qui représentaient la Salutation angélique, coûtaient chaque année 18 ou 20 livres d'entretien : mais, cette fois, comme ils étaient tout démolis, impossible de s'en tirer à moins de 30 livres. On pourrait, pour diminuer les frais, simplifier le spectacle, représenter la Vierge toute seule avec l'ange, qui irait à pied, et la colombe, comme on faisait au début (*com de principi se feya*) ; mais ne convient-il pas à la gloire de Dieu et au service de la cité de garder à la fête tout son lustre ? Les agents de change n'y manqueront pas, pour peu que la caisse municipale leur soit ouverte. En tout cas, avec ou sans leur concours, les *entramesos*, dès le milieu du quinzième siècle, figuraient à la procession du Corpus en nombre déjà considérable.

L'*entrames*, avec ses décors et ses personnages peints, était comme la maquette d'un théâtre. Il restait à animer cette chose morte, il restait à substituer aux images plastiques des hommes de chair et d'os. En 1400 et 1404, la procession comprenait déjà un groupe de personnages déguisés en anges, en patriarches, en prophètes, voire en vierges et en saints du paradis ; sous ces déguisements se dissimulaient des chantres, dont le rôle se bornait à psalmodier le texte sacré ; on leur offrait un copieux repas, à l'issue de la représentation, pour les dédommager de l'effort extraordinaire que la Fête-Dieu exigeait d'eux. Déguisement à part, leur présence dans cette cérémonie était en quelque sorte imposée par les usages de l'Église : mais, en dehors d'eux, il n'y avait pas, dans le cortège, d'êtres vivants qui se présentassent sous un travestissement. Statue, à n'en point douter, était le saint Jacques que l'on exhibait, puisqu'en 1404 il est question de lui repeindre les pieds : statues aussi, Adam, Ève et sainte Marie Égyptienne, puisqu'on les avait « remis à neuf » cette même année¹. Pourtant, un changement survint : la transition de la statue à l'acteur

1. Carboneres, 23-24, n. 1.

se fit dès le premier quart du quinzième siècle, et elle se fit par le moyen de figurants. En 1407, « notre père Adam et Ève¹ » ne sont plus des images inanimées; d'honnêtes Valenciens tiennent le rôle. En 1408, les trois Rois d'Orient, saint Sébastien et saint Georges grossissent à leur tour le groupe des personnages vivants, et, dès lors, l'importance de la figuration humaine augmenta vite. Seulement, il semble que, le jour où ces figurants se firent acteurs, c'est-à-dire le jour où ils ouvrirent la bouche, ce fut pour chanter plutôt que pour parler. Un document du 7 mars 1415² énumère les divers artistes qui ont organisé sur des *entramesos* une représentation en l'honneur du roi, de la reine et du prince héritier : il y a eu d'abord un poète, le prêtre Mossen Joan Sist, qui a composé les paroles; — puis un musicien, Joan Pérez de Pastraña, qui les a mises en musique et a dirigé les répétitions; — enfin un menuisier, Joan Oliver, qui a construit et machiné les *entramesos*. On voit, par là, que l'art dramatique distinguait déjà avec netteté les phases successives d'un spectacle : élaboration du livret et de la partition, aménagement du théâtre, mise en scène de l'œuvre, et que le soin de chacune d'elles était confié à un spécialiste. Mais on n'avait pas encore reconnu que la parole par elle-même, sans le secours des modulations musicales, peut avoir une signification artistique. Aussi n'est-ce pas la déclamation qui a précédé le chant, comme il semblerait naturel, mais bien le chant qui fut la forme la plus ancienne de la diction dramatique. Le théâtre religieux a commencé à Valencia par des opéras, et l'on verra qu'il a conservé longtemps ce caractère musical, qui lui venait probablement de l'influence des chants liturgiques.

Quant aux personnes qui prenaient part à ces représentations, on a cru trop facilement qu'elles se recrutaient parmi des acteurs professionnels, désignés en ce temps-là du nom de *jongleurs*³. En fait, les jongleurs ont fréquenté de bonne heure

1. Carboneres, 25, n. 2.

2. Alcahali, 357, et Carboneres, 44, n. 1.

3. C'était notamment l'opinion de Lamarca, 11 : « á mitad del siglo xv tenia ya la ciudad juglares asalariados para ejecutar las representaciones ».

la cité valencienne, qui leur payait libéralement un cachet élevé et les frais de leur séjour. Dès 1372¹, ils collaboraient aux fêtes en l'honneur de saint Denis; en 1402, on en voit plusieurs dans le cortège qui escortait les souverains à leur entrée dans la ville²; en 1403, le Conseil de la cité, qui probablement s'était attaché quelques-uns d'entre eux par des engagements de longue durée, décide de leur commander des uniformes, et d'en commander en même temps pour les porteverge et pour le bourreau³.

Mais ces jongleurs, devenus au commencement du quinzième siècle fonctionnaires municipaux, n'étaient que des musiciens, émules et compagnons des *trompadors*, dont ils se distinguèrent un peu plus tard, puisqu'en 1487 un trompette, Juan Alfonso, sollicite et reçoit comme un avancement sa promotion à la dignité de *juglar*⁴, mais dont à l'origine ils étaient les égaux ou même la doublure. On les jugeait si peu capables de faire belle figure dans un spectacle qu'en 1426, lorsqu'on les admet dans le cortège de la Fête-Dieu, on ne les laisse pas monter sur les *entramesos*, où ce sont d'autres auxiliaires qui incarnent les personnages bibliques⁵. La collaboration des jongleurs étant limitée à un accompagnement musical, restait que les rôles dramatiques, quand il y en eut, fussent confiés à de simples amateurs, qui prêtaient un concours, d'abord bénévole, et plus tard rétribué, à charge pour les organisateurs de leur fournir un déguisement et les accessoires indispensables. On les recrutait, soit parmi les laïques que leurs aptitudes désignaient, soit parmi les moines des divers

1. Alcahalí, 134.

2. Carboneres, 35, n. : « Salari e prouisio dels juglars qui vengueren de fora e serviren a les dites festes per tres dies. »

3. Alcahalí, 141.

4. Sur les jongleurs au quinzième siècle, cf. Alcahalí, 134, 141. Tous les documents déclarent qu'ils allaient *sonar* dans la procession, mais on ne dit pas qu'ils allaient *cantar*, et cela suffit pour démontrer qu'ils ne furent jamais des acteurs.

5. Carb., 28, n. Le document parle, d'une part, de « aquells qui anauen en los entramesos », d'autre part, « dels juglars qui anauen en la dita processo ».

couvents valenciens, dont le concours, au moins durant le quinzième siècle, était acquis d'avance aux fêtes du Corpus. Malgré leur inexpérience, on n'attendit point longtemps pour organiser de véritables représentations. Du jour où des figurants eurent pris sur les *entramesos* la place des statues, ils ne tardèrent point à user de la parole et du geste, c'est-à-dire à se changer en acteurs. Cette transformation, que nous avons vu s'annoncer lors des fêtes royales de 1414, était déjà consommée vers 1425. A ce moment, on commença à couvrir et à tendre d'étoffes trois points précis du parcours que suivait la procession : la place de la Seu, la rue des Cortes, le Marché en face l'étal des marchands de riz¹. Ces abris improvisés n'avaient d'autre objet que de fournir aux *entramesos* l'occasion d'une halte, aux acteurs l'occasion d'une parade. On aménageait en vue d'un spectacle, sinon des locaux, du moins des emplacements propices, parce que désormais la procession comportait effectivement des représentations. Recrutement d'acteurs, création de reposoirs en des points bien choisis, et par suite organisation de spectacles proprement dits, ce sont nouveautés qui vont de pair dans les annales de la Fête-Dieu.

Ces représentations intercalées sur le parcours de la procession eurent le sort commun à toutes les nouveautés : on en abusa. La durée de la cérémonie se trouva allongée d'autant, et le cortège en vint bientôt à ne regagner la cathédrale que vers trois ou quatre heures de l'après-midi. Force fut de réagir par des mesures énergiques : en 1444, on enjoignit à tous ceux qui devaient prendre part à la fête de se trouver dans la Seu avant sept heures du matin ; la messe commença à cette heure matinale, et aussitôt qu'elle fut terminée, la pro-

1. Il est déjà question, en 1423, de couvrir la rue des Cortes ; en 1428, « de fer cobrir lo mercat » et d' « empaliar lo front de la sala » (Carboneres, 30, n.). En 1431, on étend et complète l'opération (Carboneres, 29, n.). En 1432, les maisons riveraines des emplacements choisis contribuent à la dépense, sans doute parce qu'elles en tiraient un bénéfice, par exemple de louer les fenêtres aux curieux (Carboneres, 39, n. 2.).

cession s'ébranla « sans attendre davantage et sans qu'on fit dans la Seu aucune représentation, car à cela, nous affirme un document de l'époque, on perdait la plus grande partie du temps¹ ».

Peut-être, malgré l'opinion de quelques esprits maussades, ce temps que l'on consacrait aux représentations, n'était-il pas du temps perdu. En tout cas, l'importance, chaque année plus grande, accordée dans une fête religieuse aux manifestations théâtrales ne provenait pas d'un caprice personnel et passager des organisateurs, mais d'un progrès lent et méthodique. Et ce progrès lui-même n'est devenu décisif que par une série de circonstances exceptionnelles et purement profanes : je veux parler des fêtes que Valencia a organisées, notamment en 1402 et en 1413, pour recevoir dignement la visite de ses souverains. A la fin du quatorzième siècle et au commencement du quinzième, une étrange confusion s'est produite à Valencia entre les réceptions de personnages royaux et les cérémonies de la Fête-Dieu. Comme on ne concevait rien de plus somptueux que la procession du Corpus, et que d'ailleurs, matériel et personnel étant préparés de longue date, les délais d'organisation se trouvaient abrégés d'autant, on s'empressait à chaque occasion solennelle de mettre en branle la longue théorie des *entramesos*, des musiciens, des figurants, même lorsque le caractère religieux des accessoires et de la figuration s'accordait mal avec le prétexte de cette exhibition. On en était quitte, tout en gardant les mêmes dispositions d'ensemble, pour substituer des symboles laïques aux pieuses commémorations de la Fête-Dieu, comme il arriva par exemple en 1413, où l'on mêla étrangement le profane et le sacré dans le choix des allégories². Peut-être ce mélange n'allait-il point sans quel-

1. Carboneres, 22, n.

2. Cf. Milá, 243 et 244. Alcahali, XXIX, n. 4. Comme il y a divergence entre les auteurs qui ont parlé de la réception faite à Fernand 1^{er} (Milá en vient à se contredire lui-même), voici les dates exactes d'après un index ancien, retrouvé aux archives de la ville de Valencia. Le 14 décembre 1412, on décida de recevoir le roi Fernand avec des *entramesos*. Le 18 janvier 1413, on décida d'en construire trois : la Devise du Roi, les Sept Chaises, les Sept Ages. Le

ques inconvénients; mais ils étaient largement compensés par les bénéfices que l'art scénique en retira. Le stimulant qu'apportait la présence de personnages royaux, l'empressement à produire devant eux des créations inédites, furent l'origine des innovations les plus importantes : c'est en l'honneur d'une princesse du sang qu'on construisit pour la première fois un *entrames*; c'est en l'honneur de Fernand I^{er} qu'on distribua pour la première fois, entre plusieurs spécialistes, l'organisation d'un vrai spectacle. Au total, le théâtre religieux dans son enfance, parce qu'il était la seule forme connue de théâtre, a vagabondé parfois hors de son domaine propre; mais l'école buissonnière fut pour lui la plus instructive des écoles : c'est pour avoir voulu fêter à la fois le Roi du ciel et les rois de la terre qu'il a trouvé sa forme et reconnu sa nature. Cette bonne fortune lui échut à Valencia vers 1425.

III

A partir de ce moment, le développement du théâtre religieux à Valencia ne comporte plus de transformation essentielle. Le mode selon lequel la pompe de la Fête-Dieu devait se dérouler, était désormais fixé. L'*entrames* ou *roca* en resta l'élément essentiel. Ce qui changea, ce fut seulement le nombre et l'importance des *roques*. Elles devinrent bientôt si nombreuses que le simple entretien en parut onéreux pour les finances publiques, et on chercha à en diminuer le coût; une convention, conclue le 23 juillet 1428, abaissait à un prix forfaitaire et annuel de 200 florins le taux de réparations évaluées auparavant à 300 florins par an. Un moyen de prévenir

25 janvier 1413, on résolut d'en ajouter un de plus, représentant la vision de saint Dominique et de saint François avec les trois lances annonçant la fin du monde. Ce spectacle charma le roi au point qu'il pour les fêtes de son couronnement, qui eut lieu à Saragosse le 7 janvier 1414, il fit établir des *entramesos* à la mode valencienne et emprunta même à la cité de Valencia une partie du matériel.

les dégradations et, par suite, les dépenses, c'était de procurer aux *roques*, dans l'intervalle d'une procession à l'autre, un abri convenable ; à cet effet, on entreprit en 1435 la construction d'une maison, désignée sous le nom de *Casa de les Roques*, qu'il fallut agrandir dès 1441, sans doute parce que le nombre des *roques* allait toujours croissant, et qui fut définitivement terminée en 1447¹. Elle fut comme l'officine où se préparaient les manifestations du théâtre religieux à Valencia, ou, si l'on préfère une comparaison plus appropriée, elle fut en quelque sorte les coulisses d'un édifice théâtral qui n'existait pas encore. Les *roques* qu'elle renfermait devaient présenter, au moins quelques-unes d'entre elles, des proportions imposantes. Déjà, en 1433, les Augustins en construisirent une, si peu maniable que, pour lui faire suivre le parcours de la procession, il en coûta 10 florins de transport². Aussi substitua-t-on aux bras humains la traction animale, telle qu'on la pratiquait encore en pareille occurrence à la fin du dix-neuvième siècle, pour la plus grande gloire des garçons meuniers, dont la corporation fournissait par privilège la cavalerie de la procession. Ce matériel, de plus en plus important, ne se perfectionnait pas sans que les représentations, dont il était l'instrument, prissent, elles aussi, une importance plus considérable ; les intermèdes dramatiques, qui avaient été à l'origine des épisodes sans grande portée, acquirent leur valeur propre le jour où, en 1515, on scinda en deux parts les cérémonies extérieures de la Fête-Dieu : le matin, promenade des *roques* et spectacle ; procession l'après-midi³. Le divorce entre le culte et le théâtre, qui se préparait depuis plus d'un siècle, était dès lors consommé.

Antérieurement, dans une circonstance exceptionnelle, cérémonie religieuse et fête dramatique avaient été célébrées non seulement à des heures, mais à des dates différentes. L'infante Jeanne, reine de Sicile, sœur du roi Fernand d'Aragon, arri-

1. Carboneres, 46.

2. *Ibid.*, 46.

3. *Ibid.*, 51, n. 1.

vait d'Italie; le 23 juin 1501, elle fit son entrée à Valencia, où elle allait exercer la vice-royauté. A cause d'elle, on ne fit, le jour de la Fête-Dieu, qu'une très modeste procession, et on différa jusqu'à ce qu'elle fût arrivée, c'est-à-dire jusqu'au dimanche après la saint Jean, la promenade des *entramesos*¹. Vingt-cinq années plus tard, l'ajournement fut de plus longue durée, puisque la cérémonie n'eut lieu que le 18 octobre. A la date traditionnelle, l'Église valencienne était en deuil, cette année-là, par suite d'un sacrilège : des Mores étaient venus des montagnes d'Espadan pour voler dans l'église, au village de Xinxes, le saint-ciboire, et les chanoines de la Seu avaient décidé, en expiation, que les fêtes du Corpus seraient suspendues aussi longtemps que les espèces consacrées n'auraient pas été reprises aux infidèles². Tant il est vrai que la Fête-Dieu, par sa popularité, était celle dont la suppression manifestait le mieux un deuil public.

Cette popularité avait été grande dès l'origine; les chars et attributs du cortège étaient devenus si familiers au peuple valencien que l'on pouvait, sans le déconcerter, les évoquer par de rapides allusions dans le langage courant. Ainsi faisait, vers 1470, maître Jacme Roig dans son *Spill o Libre de les Dones* : à l'en croire, une Valencienne de ce temps, lorsqu'elle s'avisait de qualifier son époux de « suppôt de Satan », lui disait, moins clairement mais non moins brutalement, qu'il était un échappé de la *roca diablera*, c'est-à-dire du char qui à la procession représentait l'Enfer³. Plus tard, lorsque ces âges de foi naïve et totale furent passés, on ne se déprit pas à Valencia de cet engouement, mais on lui donna une forme plus critique : toute une littérature se produisit et se développa pour retracer l'histoire de la procession, pour en interpréter les symboles. Le mouvement d'érudition suscité au dix-huitième siècle par les Rodríguez, par les Ximeno, par les Cerdá, par les

1. B. N. P., ms. esp. 147, 500.

2. Ibid., *id.*, 585-586.

3. Roig, *Spill*, édit. Roque Chabas, vers 2221, et la note de l'éditeur.

Mayáns, ne laissa pas en dehors de lui la Fête-Dieu, et l'on vit à propos d'elle paraître en grand nombre des opuscules de deux sortes. Les uns, plus conformes à la méthode de la nouvelle école, sont purement et simplement des dissertations historiques; les autres, sans renoncer à une information qui pour l'époque était ingénieuse et abondante, s'adressent principalement à des lecteurs populaires et s'évertuent à dissimuler les enseignements sous une forme pittoresque et volontiers dialoguée.

A parcourir cette littérature spéciale, où les redites et les fadaïses ne manquent pas, on se persuade vite que le spectacle de la Fête-Dieu, depuis le quinzième siècle jusqu'au dix-neuvième, n'a pas cessé d'être pour les Valenciens une très chère et très fidèle habitude. Avec quel soin n'ont-ils pas entretenu le formidable appareil de leurs *roques*! Avec quelle générosité ils en ont accru le nombre et enrichi la parure! En 1512, le cortège ne comprenait pas moins de douze chars, qui représentaient respectivement *Le Paradis terrestre*, *La Salutation angélique*, *L'Adoration des Rois*, *Saint Jérôme*, *Saint Vincent*, *Saint Georges*, *La Cène*, *La Vierge du Te Deum*, *L'Enfer*, *Le Calvaire*, *Le Sépulcre du Rédempteur*, *L'Apocalypse*¹. A la fin du dix-neuvième siècle, après tant de révolutions dans les gouvernements et dans les mœurs, il y avait dans les magasins municipaux six chars, que l'on promenait une fois l'an parmi l'enthousiasme d'une foule grouillante². Et si l'on avait le loisir de suivre, année par année, les délibérations du Conseil de la cité relatives à la Fête-Dieu, on verrait qu'à de certains moments le nombre des *roques* dépassa la douzaine et que parmi toutes celles qui étaient disponibles, le Conseil en choisissait chaque année quelques-unes pour former le cortège traditionnel, réservant les autres pour varier le spectacle des années suivantes.

Toutes ces *roques* intéressent-elles l'histoire du théâtre valencien? A-t-on donné sur chacune d'elles des représentations

1. Carboneres, 46.

2. Llorente, II, 368, note 2.

dramatiques? Question à peu près insoluble dans l'état actuel de nos connaissances. Les documents conservés ne parlent pas la même langue que nous. Pour eux, le mot *representacio*, dont ils se montrent prodigues, désigne aussi bien un tableau vivant qu'un drame régulièrement construit, et des historiens, comme Serrano Cañete, qui n'ont pas tenu compte de cette double acception du mot, ont proclamé que l'on avait vu à Valencia un épanouissement surabondant de pièces religieuses, autant de pièces que de *roques*. Il faut rabattre de cet enthousiasme. Sans doute, au commencement du seizième siècle, il ne subsistait plus de *roques* muettes, de *roques* d'où la simple pantomime était elle-même proscrite et dont les personnages, qu'ils fussent des statues ou des êtres humains, restaient figés dans une immobilité marmoréenne; sur toutes, il y avait un mouvement scénique, mais ce mouvement était parfois d'ordre inférieur, ébats chorégraphiques réglés par la musique plutôt qu'évolution de personnages selon les péripéties d'une intrigue. C'était, par exemple, le cas en 1517¹ pour le char de saint Vincent, pour lequel on embauchait uniquement des musiciens et des danseurs. Il est vrai qu'aux chars et à leur figuration il convient dans un dénombrement exact d'ajouter des personnages qui, pour cheminer à pied, n'en formaient pas moins des groupes indépendants, par exemple les Prophètes, les Patriarches de l'Ancienne Loi, ou encore le vieux Noé — le populaire *Agüelo del colomet* — suivi de ses fils; ces *misteris a peu*, comme les appellent les documents anciens, étaient susceptibles eux aussi de jouer une pièce ou même plusieurs, et en fait ils en ont joué. N'importe: s'il serait absurde d'affirmer qu'aucune pièce ne fût jouée en dehors des trois qui nous sont parvenues, il le serait presque également de supposer qu'à chacune des *roques* qui eurent place, à un moment ou à l'autre, dans le cortège, correspondait un scénario, dont le malheur des temps a seul empêché la conservation.

1. Carboneres, 37, n. « Item e pagat an frances alugia, musich, per si e per tots los qui han entreuengut en la representacio del misteri de San Vicent axi de musichs com dels qui ballen L. I, S. X.

Qu'ils soient les débris d'une riche floraison dramatique ou les produits uniques d'une inspiration un peu pauvre, les trois mystères de *Saint Christophe*, d'*Adam et Ève* et du *Roi Hérode* ont été pendant longtemps à Valencia le spectacle traditionnel de la Fête-Dieu. Au dix-septième siècle, leur faveur connut une éclipse : la mode alors régnante des *autos sacramentales*, mi-théologiques, mi-dramatiques, l'influence des dramaturges valenciens de ce temps, et la présence des troupes comiques, qui importaient à Valencia les usages étrangers, décidèrent les organisateurs de la Fête-Dieu à faire jouer des *autos* selon la formule de Lope et de Calderón ; aux *roques* allégoriques on ajouta deux *roques*, dites *de les representacions*¹, qui étaient simplement une scène vide, apte à abriter n'importe quel spectacle, aussi bien *El Hidalgo celestial*, de Lope de Vega, que *El Caballero de la ardiente espada*, que le comédien Morales se chargea de représenter en 1611². Cependant l'art nouveau et savant, celui des écrivains de métier et des acteurs de profession, ne triompha point des œuvres traditionnelles et populaires. De celles-ci on gardait pieusement dans les archives de la cité un texte, établi par Antonio Coix, et sur cet archétype Joseph Gomar, au mois de mars 1672, exécuta une copie à l'usage de Vicente Tomás, qui remplaçait feu Joseph del Castillo dans la charge de *ministril* municipal. Cette copie nous a été conservée³ : destinée à un musicien, établie en vue de la représentation annuelle, elle porte de nombreuses indications musicales et scéniques. Les airs à chanter, les travestissements à revêtir, les jeux de scène à observer, jusqu'aux attitudes à prendre, tout y est indiqué avec d'autant plus de soin que peut-être bien notre manuscrit a été copié à un moment où les mystères traditionnels, supplantés par les *autos*, n'avaient pas été représentés depuis de longues années et qu'il s'agissait, pour les exécutants, non pas seulement de continuer, mais de retrouver la tradition. L'indication *novament introduit*, qui

1. Carboneres, 80.

2. *Ibid.*, 56-57, n. 3.

3. Bibl. J.-E. Serrano Morales.

accompagne le « Mystère d'Adam et Ève », montre que pour celui-là au moins il s'agissait d'une reprise.

Le « Mystère de saint Christophe¹ » ne s'embarrasse ni de nombreux personnages ni d'une intrigue compliquée. Saint Christophe, dont la prestance est d'autant plus majestueuse qu'il est juché sur un escabeau et brandit un palmier en guise de canne, rencontre un pauvre ermite. Il lui déclare qu'il est en quête de Celui dont le pouvoir s'étend sur le monde entier. « Jeûnez avec grande ferveur, lui répond l'ermite, et peut-être que vous le trouverez². » Mais Christophe a un formidable appétit : il préférerait une autre pénitence. Soit, consent l'ermite ; vous passerez sur la rive prochaine les voyageurs dont ce fleuve, que vous voyez, arrêterait le voyage. Voici que trois pèlerins approchent, un homme, une femme, leur père : ils chantent, par un anachronisme significatif, les louanges de saint Christophe ! Ils demandent à l'ermite comment traverser le fleuve, et celui-ci les renvoie à Christophe, « qui pour servir le roi du ciel vous prêtera son concours dans la traversée ». En effet, hissés sur les épaules du géant, les voilà bientôt en lieu sûr. Un nouveau passager se présente : c'est un enfant, et le passeur se réjouit de porter maintenant un poids si léger. Mais cette légèreté n'était qu'une apparence : « Jamais, confesse-t-il, je n'ai soulevé petit enfant qui pesât autant... On dirait que je porte le monde entier. » Et Jésus — car c'était lui — de répliquer simplement : « Tu l'as dit. » Tous alors entonnent à haute voix, et en castillan, le couplet final.

Il y a dans le « Mystère du roi Hérode » plus de savoir-faire et d'invention. L'auteur ou compilateur du Mystère sait

1. Cf. Rouanet, *Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI*, I, 451, un *Auto de Sanct Christoval*, et IV, 202, d'intéressants rapprochements.

2. « Si dejeuner ab gran amor, ya queix tantost lo trabau. » Cf. *Legenda aurea*, éd. Graesse, 431 : « dixitque eremita Christophoro : Rex iste cui servire desideras, istud requirit obsequium, quia frequenter jejunare oportebit. Cui Christophorus : aliud a me requirat obsequium, quia istam rem nequaquam agere valeo ». Alors l'ermite lui indique la prière, mais Christophe ne sait pas prier. « Cui eremita : nosti talem fluvium, in quo multi transeuntes periclitantur et pereunt ? » Et Christophe d'accepter le métier de passeur.

ce qu'il veut et où il va, et il fait part au public de ses intentions dans une *loa* préliminaire. Les trois Rois Mages se rencontrent sur la route de Bethléem et justifient le voyage qu'ils ont entrepris par le souvenir des anciennes prophéties. D'autre part, Hérode s'inquiète de la naissance d'un enfant prodige et consulte sur ce cas les savants de son entourage. A ce moment, les Rois Mages se présentent devant lui : désireux de se renseigner, il leur conseille de partir au plus vite pour Bethléem, et de venir ensuite lui rendre compte de ce qu'ils auront vu. Aussitôt dit, aussitôt fait : nous sommes à Bethléem, les Mages offrent leurs présents au Dieu enfant, et un ange les avertit de ne point retourner auprès d'Hérode. Un grave péril menace. La Sainte Famille part pour l'Égypte, où elle trouvera un refuge. Sur la route, le miracle du blé, mûr aussitôt que semé, égare les persécuteurs, et les fugitifs s'éloignent en sûreté, tandis qu'un ange célèbre dans ses chants la pureté de l'Immaculée-Conception¹, dont les Valenciens furent en Espagne les plus fervents champions. — Hérode est joué ; il se vengera sur des enfants innocents. Un de ses hérauts lit une proclamation convoquant toutes les mères de famille avec leurs nourrissons. Admirable proclamation ! le roi Hérode, avec un don prodigieux de divination, y met en cause les Valenciennes des temps ultérieurs ; il les énumère toutes, celles de Puig, celles de Masamagrell, d'autres encore ! Mieux que cela, il connaît leur péché mignon, ces débauches de fard et de parure, qui compromettent plutôt qu'elles ne rehaussent leur beauté naturelle. Mais les Valenciennes, celles du moins que l'on voit dans les mystères, ignorent la rancune : elles répondent en foule à l'appel de ce contempteur. Quel accueil trouvent-elles ! Les sbires d'Hérode, les implacables *sarjants*, se précipitent sur elles et, parodiant le massacre des Innocents, ils les fouaillent bruyamment avec les *carxots*, rouleaux sonores en parchemin, qui, une fois mis en branle, caressent aussi l'échine des spec-

1. « Ella es ella, — la que parí y restá doncella. — Ella es la Inmaculada, — eternament preservada, — mare del que la ha criada, — verge tostemps y doncella. — Ella es ella, — la que parí y restá doncella. »

tateurs. Ainsi le Mystère s'achève dans une débandade générale; et cette scène finale, où le bon public participe au divertissement, lui a assuré dans la région valencienne une popularité exceptionnelle. *La Degolla!* La Décollation! quel Valencien aujourd'hui encore ne s'attendrit pas au souvenir de la fraternelle bousculade qui marquait naguère le passage de ce cortège avant la fatale interdiction prononcée sous prétexte de bel ordre et de bonne tenue¹!

Les délicats appréciaient davantage le « Mystère d'Adam et Ève ». Le début en est majestueux. Dieu le Père descend du ciel sur la terre, au son des instruments. Il veut achever l'œuvre de la création en instituant l'homme à son image, et voici, en effet, que surgit le premier homme, Adam, auquel le Créateur donne sur-le-champ une compagne. Qu'ils vivent tous deux en paix dans le paradis terrestre! Une seule réserve est imposée à leur liberté : c'est de ne point goûter aux fruits d'un arbre fatal, l'arbre du bien et du mal. Leurs jeunes yeux sont éblouis par les merveilles de ce jardin. Adam toutefois s'endort, et le serpent commence aussitôt ses manœuvres. Il appelle à trois reprises :

SERP. — Ève, Ève, Ève... ne te trouble pas.

ÈVE (toute troublée). — Qui es-tu donc, toi qui connais mon nom?

SERP. — Tu le vois... le serpent....

ÈVE. — Enfin, que me veux-tu?

SERP. — Je ne veux rien, mais il serait bon de savoir pourquoi Dieu vous a ordonné de ne point manger de ce fruit-là... Si Dieu avait vraiment voulu vous le soustraire, il ne vous l'aurait pas montré, et il ne l'aurait pas créé parmi tant d'autres fruits.

Ces paroles insinuanes ont vite raison de la résistance d'Ève. A peine Adam se réveille-t-il qu'elle lui raconte la faute qu'elle

1. Dès le seizième siècle, la procession de la Fête-Dieu donnait occasion à des abus scandaleux : des chenapans se déguisaient, se glissaient parmi les figurants des *entramesos* et sous ce couvert exerçaient mille rapines. Le 26 mai 1535 et le 19 juin 1538 des avis furent proclamés à son de trompe, défendant que *nenguna persona... no gose ni presumeixca de anar per la ciutat desfregat pera fer los entramesos* sans avoir un sauf-conduit des organisateurs. Cf. les *Man. de Consells* à la date indiquée.

vient de commettre et dont elle éprouve le charme délicieux. En vain Adam lui rappelle l'interdiction divine et les menaces d'un rigoureux châtiment : elle s'obstine à se réjouir de son péché et à vouloir le faire partager à son compagnon. « Mangez-en, insiste-t-elle. Que vous en coûte-t-il ? Notre Dieu tout-puissant a voulu seulement nous effrayer, mais non nous châtier. » Et dans sa frénésie d'avoir un complice, elle recourt enfin à l'éternel argument du dépit, qui a toujours assuré le triomphe de la femme : « Vous ne voulez pas ? Je ne vous dirai rien de plus, si ce n'est que je reconnais maintenant et que je vois clairement combien peu vous faites cas de moi. » Adam s'abandonne, il mord dans la pomme fatale. Aussitôt une voix puissante, la voix de Dieu, gronde et maudit. L'Ange pousse les coupables vers la porte du paradis, mais la dureté de cœur que la Genèse lui attribue, s'est attendrie sous l'influence de la mollesse valencienne. Il ne leur cache pas qu'un sort misérable les attend, que la mort fera d'eux ses victimes, mais il leur verse l'espoir de la miséricorde divine : un rédempteur naîtra pour racheter leur postérité¹.

Tous les annalistes, tous les critiques qui ont traité de ces trois mystères — tous, aussi bien l'aventureux Boix que le perspicace Milá² — ont été obsédés par la préoccupation d'en déterminer la date. Ils se sont même imaginé parfois qu'ils y avaient réussi, et nous le croirions après eux, si nous n'étions mis en garde par les divergences qui les séparent (pour Boix « Saint Christophe » est de 1449, tandis que Milá le placerait plutôt en 1531). Une fois éveillée, notre défiance ira loin :

1. C'est un trait commun à bien des mystères du quinzième siècle que d'associer au drame de la Chute celui de la Rédemption. Dans un mystère provençal, publié par MM. Jeanroy et Teulié, et qui traite de la création et de la chute, on voit saint Michel chasser Adam et Ève du paradis, mais ceux-ci, une fois dehors, affirment leur confiance dans le fils de Dieu, *Per fayre la redemptio | Del gran peccat que ieu iey comes*. — *Mystères provençaux du quinzième siècle*, publiés pour la première fois par MM... Toulouse, Privat, éditeur (T. III de la *Bibliothèque méridionale*, 1^{re} série), 12.

2. *Obras*, VI, 222, 225-27.

elle ira jusqu'à poser la question d'une autre manière, jusqu'à assigner à chaque mystère non pas une, mais plusieurs dates.

Ce qui est probable, ce que les documents suggèrent, c'est ceci. Les mystères valenciens ne furent jamais, ni à l'origine, ni dans la suite de leur histoire, des œuvres définitives dont le texte, arrêté *ne varietur*, se serait transmis de génération en génération avec l'incorruptibilité des Livres Saints. La faveur dont ils jouissaient, loin d'être un gage de préservation, était pour eux une cause permanente d'altération ; leur style, leur vocabulaire dépouillaient chaque année les formules devenues archaïques. D'autres modifications, plus graves, y étaient introduites de propos délibéré : elles avaient pour objet, non point de les adapter aux événements contemporains (il ne semble pas qu'on y ait introduit des allusions d'actualité), mais bien d'y mettre à profit les nouvelles ressources scéniques que l'on avait ajoutées pour le cortège de l'année courante à celles des années précédentes. A mesure que la procession de la Fête-Dieu augmentait le nombre de ses figurants ou la splendeur de ses *roques*, les mystères recevaient de leur côté des développements et retouches parallèles de façon à maintenir une concordance aussi exacte que possible entre les pièces représentées et les instruments de cette représentation. Tout en conservant un fond traditionnel, ils compliquaient ou raccourcissaient leurs intrigues, ils allongeaient ou abrégeaient leurs tirades, ils grossissaient ou diminuaient la liste de leurs personnages, selon que l'on disposait pour le spectacle d'une organisation plus ou moins complète. En un mot, on appropriait les mystères à la mise en scène, et non la mise en scène aux mystères. Et c'est pour cela qu'on ne saurait leur assigner une date ferme, parce que la stabilité leur a manqué qui permettrait d'en rattacher l'art ou le langage à une période déterminée.

On peut du moins marquer, avec l'aide de documents appropriés, quelques-unes des étapes par où ils ont passé. La transformation lente et continue qu'ils subissaient, se fit au début dans le sens de la complication. Voyez, par exemple, le « Mys-

tère de saint Christophe ». En 1451, la procession comportait un saint Christophe avec l'enfant Jésus, et il n'est pas sûr, malgré les « gants » qu'on achetait pour eux, que saint Christophe aussi bien que Jésus, ne fussent pas simplement représentés par des statues¹. En 1527, un certain Frances Gonçaluo tient le personnage de Christophe et touche de ce chef un salaire de dix sous, mais rien n'indique qu'il ait eu auprès de lui des auxiliaires pour lui donner la réplique². En 1531, il existait un *entrames de peu* que l'on désigne sous le nom de *Sent Chripstofol*³; l'on peut croire qu'il y avait dès lors une représentation, mais une représentation rudimentaire qui n'avait pas d'autres protagonistes que saint Christophe, l'ermite, et l'enfant Jésus. En 1547, les anges Raphael et Tobie interviennent dans le spectacle⁴. En 1553, mention est faite, parmi les *misteris de peu*, de *lo Cristofol ab sos pelegrins*⁵; si l'on stipule que les pèlerins figuraient dans le spectacle, c'est que naguère encore ils n'y figuraient pas : innovation capitale, puisqu'elle a permis au mystère de se constituer tel que nous le connaissons aujourd'hui, avec ses deux parties qui mettent le héros de la pièce à une double épreuve, traversée du fleuve par les pèlerins, traversée par l'enfant Jésus. Un document de 1587, qui fixe les salaires des acteurs et des figurants dans les processions de la Fête-Dieu, témoigne du succès obtenu par le mystère sous sa nouvelle forme et de l'ampleur que la représentation en avait prise : plus de vingt personnages de chair et d'os évoluent autour de saint Christophe⁶. Qu'il était loin le temps où à lui seul le bon géant était toute la pièce!

1. Carboneres, 32, note.

2. *Ibid.*, 36.

3. *Ibid.*, 50.

4. *Ibid.*, 73, n.

5. A. A. V., *Manual de Consells*, n° 78, à la date du 11 avril 1553.

6. « Lo misteri de Sant Cristofol en lo qual se han de donar vintiquatre porcions á los persones següents [la *porcion* était de 6 sous, 3 diners] : S. Cristofol, 1. — Dos romeros, 11. — Dos ajudants de S. Cristofol, 11. — Dos pelegrins pasatjers, 11. — Dos ventadors de Sanct Cristofol, 11. — Al que porta los tapins, 1. — Al que porta lo Jesus al bras, 1. — Hermita, 1. — Lo Jesus, 1. — Sis angels que acompanyen lo Jesus, 11. — Dos ajudants de Je-

On aurait tort de croire que les mystères, dépouillant la forme rudimentaire du début, se compliquèrent progressivement au cours des années et que, parvenus à un degré suffisant de complexité, ils se fixèrent sous une forme définitive qui serait celle que nous possédons. La réalité est moins simple : dans les vicissitudes que nos mystères ont subies, il y a eu des oscillations en sens divers. Pour tel d'entre eux, après avoir compliqué, on a condensé et simplifié, on a ramené à l'unité, même au prix de la vraisemblance, un spectacle éparpillé. C'est le cas pour le « Mystère du roi Hérode ». Sous la forme où nous l'avons conservé, il réunit, comme l'a très bien remarqué Milá, trois épisodes différents, dont chacun devait donner lieu à un spectacle indépendant : l'Adoration des Rois Mages, la Fuite en Égypte, le Massacre des Innocents. Les Rois Mages figuraient dans la procession dès 1408¹, mais ils n'y tenaient encore qu'un rôle muet ; à partir de juin 1432, sur la proposition du prévôt du Chapitre, les Rois Mages jouèrent ou plus exactement mimèrent la scène de l'Adoration, tandis que des anges groupés autour d'eux chantaient des poésies de circonstance² ; enfin, en 1517, les Rois Mages prenaient place sur une *roca* qui représentait Bethléem, ils s'y trouvaient en compagnie de saint Joseph³, et très probablement ils entamaient avec lui un dialogue semblable à celui qui se lit encore dans notre Mystère. Au total, nous distinguons ici les trois étapes au terme desquelles l'œuvre dramatique était achevée : figurants qui ne parlent ni n'agissent, — acteurs qui font les gestes, laissant à d'autres le soin de prononcer les paroles nécessaires, — finalement, réunion de l'action et de la parole chez les mêmes personnages. — La « Fuite en Égypte » ne semble avoir donné lieu à une action dramatique qu'à une

sus, II. — Romeros dos, II. » En réalité, 23 *porcions*, et non 24. — Ce document inédit, dont je tirerai parti pour l'étude des autres mystères, se trouve dans le *Manual de Consells* de l'année indiquée (A. A. V.).

1. Carboneres, 25, n.

2. *Ibid.*, 47.

3. *Ibid.*, 37, n.

époque plus tardive ; à peine mentionne-t-on, en 1451, la « Vierge Marie d'Égypte »¹ ; en 1547, la mention se précise à peine, quoique cette fois « la Marie de la fuite en Égypte », soit classée parmi les mystères et représentations² ; c'est seulement en 1587 que les épisodes de la fuite et de la poursuite miraculeusement déjouée semblent avoir été mis en scène avec des détails aussi précis ou même plus précis que ceux du Mystère actuel³. — Quant au « Massacre des Innocents », on a cherché de bonne heure à en représenter l'horreur tragique, puisque, dès 1404, on s'occupe de « préparer du sang pour les Innocents »⁴, c'est-à-dire, selon toute probabilité, de barbouiller de sang les mannequins qui figuraient les tendres victimes d'Hérode ; en 1408, le rôle des Innocents était tenu par des personnages de chair et d'os⁵, mais leur bourreau n'apparaît qu'en 1547, dans un « Mystère et représentation », désigné sous la rubrique « Le roi Hérode avec ses sbires⁶ », et dès lors c'est le roi Hérode qui est mis en vedette, comme si l'intérêt s'était déplacé, passant des persécutés au persécuteur.

A quel moment se sont soudés ces trois épisodes, dont les documents permettent de suivre séparément l'histoire ? L'un d'eux résista longtemps avant de se laisser absorber : c'est celui de la Fuite en Égypte, qui à la fin du seizième siècle faisait encore l'objet d'une représentation indépendante ; de fait, il se rattache mal à notre Mystère et porte toutes les marques d'un placage tardif. L'Adoration des Rois Mages qui avait, en 1517, les honneurs d'une *roca*, disparaît peu après des inventaires ;

1. Carb., 32, n.

2. *Ibid.*, 73, n.

3. Lo misteri de nostra senyora quant fugia a egipte en lo qual se han de donar vint y set porcions a les persones següents :

A sanct Joseph	i	Dos spigadors	ii
La Maria	i	Quatre jueus	iiii
Ajudants de S. Joseph	i	Quatre cauallers degipte	iiii
Dos sembradors	ii	Quatre egipcianes	iiii
Dos segadors	ii	Sis angels q̄ accompagnen la Ma	vi

4. Carb., 24, n.

5. *Ibid.*, 25, n.

6. *Ibid.*, 73, n.

mais il ne s'agit pas d'une disparition totale ; elle s'était fondue avec le Massacre des Innocents, dont elle était le complément naturel et comme l'antithèse.

Un document inédit¹ de 1587 nous prouve que, dans la seconde moitié du seizième siècle, le « Mystère du roi Hérode » représenté avec une splendeur qu'il devait perdre au dix-septième siècle, réunissait, dans un riche cortège de figurants et de musiciens, aussi bien le monarque rebelle que les rois dociles à l'étoile divine. Avant d'être une trilogie, comme dans la forme bâtarde que nous avons conservée, le « Mystère du roi Hérode » fut, pendant un demi-siècle au moins, une œuvre en deux parties.

De ces variations que nos mystères ont subies, il ne faut pas conclure qu'ils sont l'œuvre d'une collectivité anonyme, que, comme on l'a prétendu jadis des poèmes homériques, leur texte résulte de la collaboration imprévue de plusieurs auteurs. Le fait qu'ils ont commencé peut-être par des pantomimes accompagnées de cantiques, et que, une fois élevés à la forme de poèmes dramatiques, ils ont continué encore à se transformer, n'empêche pas qu'à un certain moment de leur histoire un auteur parfaitement conscient de son talent et de ses intentions ne soit intervenu pour leur donner la forme qu'ils ont gardée tant bien que mal à travers leurs mille vicissitudes. Cette intervention d'un écrivain de métier qui, au moment

1. Lo misteri del Rey erodes ab los très reys de orient, en lo qual se han de donar sexanta y sis porcions a les persones següents :

Lo rey erodes.....	i	Armats del rey quatre.....	iv
La Reyna.....	1	Jueus del rey dos.....	ii
Les tres reys.....	iii	Misatjers dos.....	ii
La dolsayna.....	i	Porters de la porta dos.....	ii
Lo tabal[et].....	i	Alguazir.....	i
Standart.....	i	Dida del rey.....	i
Sis dides.....	vi	Faldera de la reyna.....	i
Tres gamels.....	iii	Jueus de la reyna dos.....	ii
Tres cauals.....	iii	Patjes de rey tres.....	iii
Six cauallers del rey erodes.....	vi	Patjes del rey baltasar tres.....	iii
Abram lo vell.....	i	Patjes del rey melchior tres.....	iii
Abramet.....	i	Patjes del rey gaspar tres.....	i

J'omets quelques personnages secondaires (*alabarders*, etc.).

décisif, a transformé en pièces véritables ce qui n'était jusque-là que la grossière mise en œuvre des textes saints, reste encore sensible aussi bien dans « Saint Christophe » que dans chacune des diverses parties du « Roi Hérode » : elle se révèle avec évidence dans « Adam et Ève ». Rien ici qui fasse longueur ou hors-d'œuvre : les trois premiers chapitres de la Genèse prennent la forme dramatique avec une sûreté et une aisance qui manifestent un auteur rompu à toutes les habiletés professionnelles. La versification elle-même s'adapte aux situations avec une souplesse parfaite, prêtant à la parole de Dieu la majesté du texte sacré, réservant au dialogue d'Adam, d'Ève et du Serpent un mélange plus léger de vers de douze, de huit et de quatre syllabes.

Serait-ce donc que le « Mystère d'Adam et Ève », échappant aux adaptateurs, nous est parvenu, seul entre tous, tel qu'il était sorti des mains de son auteur ? A regarder de près, on y découvre aussi des variations. En 1404, Adam et Ève étaient représentés dans la procession par des statues¹ et en 1407 par des personnes vivantes² : ils prirent place bientôt sur l'*entrames* du Paradis Terrestre, qui fut sans doute construit dès le premier quart du quinzième siècle puisqu'en 1431 il est déjà question de le remettre à neuf³, et qui ne cessa pas de paraître dans les différents cortèges de la Fête-Dieu au cours du quinzième siècle ; mais aucun indice ne permet de supposer qu'il y ait eu, en ce temps-là, d'autres protagonistes qu'Adam et Ève : si donc il y avait représentation, ce ne pouvait être qu'un spectacle embryonnaire et puéril. Au commencement du seizième siècle, selon toute vraisemblance, s'exerça l'initiative d'un poète, laïque ou clerc, nous ne savons, qui donna à la représentation une forme sensiblement égale à celle du mystère conservé ; en effet, dès 1517 la liste des acteurs qui prirent part au spectacle donné sur la *roca* du Paradis Terrestre, correspond presque exactement aux person-

1. Carb., 24, n.

2. *Ibid.*, 25, n. 2.

3. *Ibid.*, 29, n.

nages qui entrent en jeu dans notre Mystère¹. Cette coïncidence nous permet d'affirmer que le théâtre religieux possédait à Valencia dès l'aurore du seizième siècle une œuvre harmonieuse et belle, pleine d'art et de délicatesse, capable de soutenir la comparaison avec n'importe quelle pièce du théâtre castillan à la même date. Eh bien ! ces mérites exceptionnels ne sauvèrent pas « Adam et Ève » des retouches et adaptations dont les mystères valenciens étaient sans cesse l'objet. En 1587², on en corsait la représentation par la présence d'une figuration qui était, à vrai dire, plus encombrante que loquace, et qui visait surtout à adjoindre aux personnages de premier plan un cortège de satellites et comme un état-major, analogue à ces solides gaillards armés de fouets qui, dans les pastorales encore représentées au pays basque, forment au diable une escorte traditionnelle et symbolique : ainsi Dieu le Père fut flanqué de quatre anges, tandis qu'Adam et Ève n'avaient droit chacun qu'à un auxiliaire, mais tout cet accompagnement ou se taisait ou ne prenait part qu'aux chœurs. Un personnage, pourtant, faisait exception : « l'ange à la houe », inconnu en 1517, nommé parmi les interprètes de 1587, cité encore parmi les interlocuteurs du Mystère sous sa forme actuelle, sans que d'ailleurs aucune tirade, aucun rôle lui soit attribué ; il suffit pourtant que dans le manuscrit (d'où les figurants sont exclus), on l'ait mis parmi les personnages pour que nous soyons assurés qu'à un certain moment il a collaboré efficacement à la représentation, et c'est une preuve décisive que « Adam et Ève », malgré sa perfection relative, a subi le sort commun des mystères valenciens.

1. Les personnages du Mystère sont Dieu, l'Ange Chérubin, Adam, Ève, le Serpent, la Mort. La liste des acteurs de 1517 (Carboneres, 36, n.) comprend Dieu, Adam, Ève, l'Ange Chérubin, la Mort. Manquerait donc le Serpent, mais il a pu tout de même prendre part à la représentation sans être cité dans notre document, où l'on ne cite que les acteurs *payés*.

2. La roca de Adam y Eva en la qual roca se han de donar quatorze porcions als personajes següents : al Deu pare, 1. — als quatre angels del Deu pare, III. — Adam, 1. — Eva, 1. — la serp, 1. — la mort, 1. — patje del llegó, 1. — al que porta les mantetes, 1. — ajudant de Adam, 1. — ajudant de Eva, 1. — lo angel querubi ab son ajudant, 1.

Au total, c'est dans la première partie du seizième siècle, plus près de 1500 que de 1550, que nos trois mystères se sont constitués, sous une forme non pas définitive, mais vraiment théâtrale et artistique, étant bien entendu que pour « Le roi Hérode » cette affirmation s'entend de ses épisodes considérés à part, nullement de leur fusion. L'on serait même tenté de préciser davantage et d'attribuer au « Mystère d'Adam et Ève » la priorité sur les deux autres, contrairement à tous les historiens de Valencia qui se sont plu à considérer la gaucherie et la sécheresse de « Saint Christophe » comme une preuve d'archaïsme; si du moins les documents, impartialement interrogés, donnent une indication sur le classement chronologique des mystères, elle est en faveur d'« Adam et Ève ». Mais répétons-le encore : aucun d'eux ne s'est jamais fixé *ne varietur*; et si un jour ils n'ont plus changé, c'est que leur ruine était proche; l'imprimerie, si active de tout temps à Valencia, ne les a recueillis qu'au milieu du dix-huitième siècle: jusque là elle avait respecté le libre jeu de leur évolution; en leur donnant la rigidité de la lettre imprimée, elle enregistra leur acte de décès. On continua, un siècle encore, à les représenter, mais on les considérait comme des survivances du passé; ils ne faisaient plus partie de la vie actuelle de Valencia, mais de ses traditions et de son patrimoine héréditaire.

Si pendant deux siècles environ ils ont symbolisé en quelque sorte la foi religieuse de Valencia, — et cela ne suffit-il pas à leur gloire? — il n'en est pas moins entré dans leur composition des éléments qui ne sont pas purement valenciens. Le « Mystère de saint Christophe » lui-même, pour rudimentaire qu'il soit, n'a pas échappé aux influences étrangères. Certes, les pièces consacrées à saint Christophe ne manquent ni dans le répertoire catalan, puisque deux au moins étaient représentées dans les églises de Majorque¹, ni dans le répertoire cas-

1. Cf. les nos 32 et 33 du répertoire de *Consuetas* catalanes que D. Gabriel Llabrés a publié dans la *Revista de Archivos*, décembre 1901. L'une de ces *Consuetas* se confondrait-elle avec la pièce analysée par Milá (VI, 230), que l'on représentait également à Majorque?

tillan, puisque, sans parler d'œuvres postérieures, un *auto de sanct Christoval*¹, d'environ cinq cents vers, nous livre une forme encore primitive, mais plus complète que le Mystère valencien, des spectacles en l'honneur du bon géant. Saint Christophe jouissait dans toute l'Espagne d'une popularité qui se manifestait aussi bien par l'invocation de son patronage dans les formules cabalistiques² que par des peintures murales de proportions colossales sur les parois des églises. A Valencia, des raisons locales lui conféraient un surcroît de prestige : n'est-ce point dans cette ville que, d'après une tradition d'ailleurs incertaine, ses reliques auraient été transportées, en 828, au moment où on les enleva de Tolède³ ? D'autre part, une statuette du saint, qui était miraculeusement apparue, le 9 juin 1391, dans la synagogue durant une cérémonie du culte mosaïque, passait pour avoir provoqué la conversion de sept mille juifs et la transformation de la synagogue en un monastère voué à saint Christophe. Escolano⁴, qui enregistre ce prodige, ajoute que l'édifice ainsi transformé et son saint patron sont tenus par ses compatriotes pour les protecteurs de la cité contre la colère de Dieu, « surtout depuis le jour où, sur les conseils de saint Vincent Ferrier, les jurats, en vue de se protéger contre une épidémie, firent placer à de nombreux carrefours et coins de rue une statue du saint, portant l'enfant Jésus, avec des dimensions gigantesques ». De toutes ces particularités, si propres à être mises à la scène, aucune n'a inspiré, ni de près ni de loin, le Mystère valencien. Les auteurs, sans souci de l'actualité ou du régionalisme, ont emprunté purement et simplement à la « Légende dorée » les trois personnages du saint, de l'ermite et de l'enfant Jésus ; ils les ont fait dialoguer conformément au récit de la « Légende », ne s'efforçant point à en animer la sécheresse, amputant même

1. Rouanet, I, 451-467.

2. Cervantes, *La Gitanilla*, edit. *Bibliotheca romanica*, Strasbourg, 61 : « Dios delante | y san Cristóbal gigante. »

3. *Acta Sanctorum Julii*, tomus VI, 1731, 129.

4. Tome I, colonnes 954-959.

de la recommandation de prier les exhortations déjà fort concises que l'ermite de la « Légende » adresse à son néophyte. Pourtant, si indigent qu'il nous paraisse, le Mystère valencien n'est arrivé à la forme sous laquelle il nous est connu que par voie d'emprunt : c'est de Castille que lui sont venus ces pèlerins qui, arrêtés dans leur voyage par l'impétuosité des eaux, ont recours, pour les traverser, à l'obligeance de Christophe, et la provenance de cet épisode nous est révélée par le chœur final *A estos pobres romeros | que van a Jerusalem*, qui est écrit en pur castillan. Or, si l'intervention des pèlerins et la complainte de la conclusion ont entre elles un rapport évident, elles constituent l'une et l'autre, dans un spectacle dédié à saint Christophe, une interpolation fort incongrue.

Combien mieux approprié le « villancico » *Xpoval, alégrate*, qui sert de conclusion à l'auto castillan ! Manifestement, on a voulu, à un certain moment, pour des raisons qui nous échappent, provoquer les aumônes des Valenciens en faveur des œuvres de la Terre-Sainte, et dans ce dessein on s'est avisé d'une addition plus ingénieuse qu'heureuse, qui nous représente à la fois les tribulations des pèlerins de Jérusalem et la nécessité de les secourir. Peut-être quelque clerc indigène a-t-il imaginé, sans secours étranger, la rencontre des pèlerins et de Christophe ; en tout cas, l'invocation à saint Christophe, qu'il place dans la bouche de ses personnages par un anachronisme irréfléchi, prouve que cette scène postiche a été rédigée spécialement pour prendre place dans un mystère consacré au saint. Mais les strophes, d'ailleurs altérées et incomplètes, qui visent en terminant à émouvoir la charité publique, viennent sûrement d'ailleurs, peut-être de quelque ritournelle ou complainte habituellement chantée par les pèlerins mendiants qui pullulaient encore au seizième et au dix-septième siècle. Au demeurant, la nationalité valencienne du mystère n'est pas compromise par ce placage.

Le « Mystère du roi Hérode », étant d'une trame plus riche, prête à plus de soupçons, et le début de l'ouvrage les confirme d'abord par l'usage du mot *loa*, qui est purement

castillan, puis par le libellé du titre : *Un acte nou traduit mister i vulgarment dit*. Si toutefois il y a eu traduction, il a fallu qu'à deux reprises, et pour des œuvres différentes, un auteur valencien se soit mis en quête d'un modèle castillan, et l'ait ensuite fait passer dans sa langue, car on a vu que jusqu'à une date très avancée le Mystère, qui pour nous forme une œuvre unique, donnait lieu à deux spectacles indépendants. Cette répétition, en deux occasions complémentaires l'une de l'autre, d'une épreuve, qui était par elle-même insolite, met déjà en défiance contre l'indication que le titre fournit ; et cette défiance augmente dès qu'on trouve dans le mystère des traits de mœurs proprement valenciens : ceux, par exemple, qui donnent tant de piquant et de portée satirique à la proclamation convoquant au nom du roi Hérode les mères de famille de la *huerta* avec leurs nourrissons. Sommes-nous donc en présence d'une œuvre originale ? Nullement ; mais nous retrouvons, transplantés à Valencia et librement accommodés, des thèmes très fréquents dans l'ancien théâtre religieux. Le début de notre Mystère rappelle la vénérable représentation des Rois Mages, qui se jouait, au début du treizième siècle, dans la cathédrale de Tolède. Il n'est pas jusqu'à la réunion en une trilogie de l'Adoration des Mages, de la Fuite en Égypte et du Massacre des Innocents, qui n'ait été une habitude de nos pères. Associés dans l'évangile de saint Mathieu (II, 1-18), ces trois épisodes le sont encore, par exemple, dans la « Nativité, la Passion et la Résurrection de Notre-Seigneur Jésus-Christ », d'Arnoul Gréban, comme ils devaient l'être plus tard à Valencia. Sur un seul point, notre anonyme Valencien fait preuve d'originalité : dans la Fuite en Égypte, il tire un parti vraiment dramatique de la miraculeuse maturité des moissons, qu'il n'a d'ailleurs pas inventée. Les sbires, lancés après la Sainte Famille, apprennent d'un laboureur qu'au passage de celle-ci il semait à peine le grain ; le voyant maintenant levé et déjà mûr, ils ne se doutent pas que cette transformation a été l'œuvre d'un instant et ils renoncent à une poursuite où les fuyards semblent avoir une avance considérable : la nature, par

sa complicité, communique à l'intrigue une puissance mystérieuse.

Notre auteur, quel qu'il fût, a montré par là une entente de la scène que ni en France ni en Castille on ne devait montrer sur ce point au même degré. Dans le « Jeu des Trois Rois », qui est du quinzième siècle, un laboureur donne des indications sur la route à suivre aux Rois Mages, à la recherche desquels Hérode a envoyé ses satellites, et cette intervention du « bonhomme qui semoit son bled » était si connue au début du quinzième siècle qu'en 1431 elle était figurée à Paris dans une représentation mimée, sans aucun commentaire oral, et que cependant le public la comprenait¹. Dans l'*auto de la Huida de Egipto*², le rôle de guide auprès de Joseph et de Marie, tandis qu'ils s'enfuient vers l'Égypte, est tenu par un vieux laboureur, assisté d'un rustre, qui fait l'office de *bobo*; le laboureur, au moment où surviennent les fuyards, s'occupe des semailles (v. 133, 134), mais l'auteur n'a pas mis à profit ce détail dans la suite de sa pièce, comme devait le faire si ingénieusement notre Valencien. Ce trait heureux suffirait à conférer au « Mystère du roi Hérode » une originalité nullement méprisable. Adaptation de modèles courants? Oui, certes. Imitation servile ou traduction littérale? Non, assurément.

Le « Mystère d'Adam et Ève » est calqué si fidèlement sur la Genèse que l'idée vient difficilement de lui chercher des ressemblances en dehors du livre saint. Il y a pourtant une œuvre qui rivalise avec lui d'exactitude dans l'interprétation du texte sacré. C'est un *auto* de Bartolomé Palau, un Aragonais malgré son nom catalan, mais un Aragonais dont la *Victoria de Christo* fut imprimée à Valencia chez Juan Navarro en 1570. Cette œuvre considérable, qui au cours de ses six parties, subdivisées elles-mêmes en une série d'*autos* ou scènes, embrasse l'histoire de l'humanité depuis le Pêché originel jusqu'à la Rédemption, faisait partie naguère encore du

1. Petit de Julleville, *Les Mystères*, II, 388, 389.

2. Rouanet, II, 374-387. Cf. surtout 379-381.

répertoire populaire, notamment dans les montagnes catalanes et dans le Haut-Aragon; comme nos mystères valenciens, elle avait pendant trois siècles ininterrompus occupé les tréteaux. Or, elle débute par un *auto*¹ de 130 vers, qui « représente comment Adam mangea, sur les conseils d'Ève, du fruit défendu, faute pour laquelle il fut chassé du paradis terrestre ». Deux exemples montreront le parallélisme de cet *auto* et du mystère valencien².

MISTERI.

EVA. — Adam, Adam, Adam, (*Despertas dormillos i diu.*)

ADAM. — Eva.

EVA. — Ab gran plaer vos vull contar
lo que no us puc amagar.

ADAM. — hi es.

EVA. — que he menjat
del fruit aquell
queus a vedat nostre Señor.

ADAM. — Eva, digau que tal error aveu comes.
(Alcalali, p. 112.)

AUTO.

EVA. — Oye, Adam, mi buen
marido.

AD. — Que me quieres, di,
muger?

EVA. — Hazerte, hermano, sa-
ber
lo que a mi me ha aconte-
cido.

Tu sabras que yo he comido
y he gustado

de aquel fructo sublimado
que nos vedo el Criador.

AD. — Tu has hecho grande
error
en quebrantar su mandado.

Deu.

Sobre tos pits aniras, serpent maleita,
ton past sera que menjaras la terra;
tindra mon fill la mare tan beneita
quet rompra el cap id dara mortal guerra.
Y tu, Eva, multiplicats seran tos parts a pena
i a ton marit seras dona sormesa.
Esterils aïis, Adam, sera la tua estrena

Dios.

Y tu, maldita serpiente,
porque tal has ordenado?
Pues, por mi mismo he jurado
que seras
maldita, y no comeras
en tus dias sino tierra,
y tu cuerpo arrastraras

1. Rouanet, IV, 374-379. Cf. Lope de Vega, *Obras* (Ed. de la Academia), III, 32-36.

2. Cf. Genèse, III, 6 et 14-19.

del teu pecat i de suor molt plena,
y perque del teu pecat ne pagues peita,
sera el teu cos llansat de esta devesa.

(Alcahalí, p. 115.)

por llanos, montes, y sierra.

Yo porne continua guerra

y mal querer

entre ti y la muger,

tal qual nunca se vera.

Ella te quebrantara

tu cabeça y gran poder.

Y tu, tal havias de hazer,

Eva, di ? (57-72.)

pariras con gran dolor

todo hijo concebido ;

seras subjecta al marido

y el sera de ti señor (103-106).

Por lo qual seras privado

de oy mas

de mi, Adam, y moriras ;

suffriendo continua guerra,

mientras bivas en la tierra,

de tu sudor comeras (89-94¹).

Si frappants que soient ces rapprochements, il serait aventureux d'affirmer que Palau a connu et mis à profit le mystère valencien, encore moins qu'il a contribué à lui donner sa forme actuelle. Il y a une source commune : la Genèse, et il n'est pas impossible que pour l'interprétation du texte sacré le Valencien et l'Aragonais aient suivi un guide commun, qui les avait devancés dans l'utilisation de cette source. Peu de sujets ont été si souvent traités dans le théâtre médiéval que l'épisode du Paradis terrestre. Ce qui est sûr, c'est que les deux œuvres qui nous occupent appartiennent toutes deux à l'époque de l'interprétation littérale de la légende. A peine voit-on paraître dans l'une et l'autre un personnage symbolique, la Mort chez le Valencien, Culpa chez Palau (et c'est une ressemblance de plus à noter) ; mais nous ne sommes pas encore envahis par ces figures allégoriques, telle que Gula et Avaricia, sans parler de Lucifer, qui dans *l'aucto del Pecado*

1. Il est à remarquer que ces malédictions divines, lancées contre l'homme et la femme après la faute, ont été très fidèlement imitées ou même traduites de l'Écriture par la plupart des auteurs qui ont traité ce sujet. Cf., par exemple, *l'Aucto de la prevaricacion de nuestro padre Adan* (Rouanet, II), vers 286 sq.

de Adam¹ compliquent, sans les renforcer, les traits de l'esquisse dramatique.

« Mystère de saint Christophe », « Mystère du roi Hérode », « Mystère d'Adam et Ève » : ces trois reliques du théâtre religieux à Valencia découvrent à l'analyse des variations, des incertitudes, des imitations, dont la bigarrure jamais criarde s'est fondue sous l'action du temps et des hommes. C'est que les gens de goût et de métier ne manquaient point sur les rives du Turia pour mettre au point ou élaborer des œuvres harmonieuses.

Entre toutes les cités relevant de la couronne d'Aragon Valencia s'est distinguée à toutes les époques par le culte fervent qu'elle rendait à la poésie ; mais jamais peut-être elle ne mérita le surnom d'Athènes espagnole, mieux qu'à la fin du quinzième siècle. Barcelone avait laissé s'éteindre dans les troubles civils du règne de Jean II (1458-1479) la flamme poétique qui n'avait jamais brillé d'un vif éclat dans la littérature proprement catalane, toute préoccupée de recherches historiques (Desclot, Muntaner) et d'informations encyclopédiques (Ramón Lull, Eximenis). Sur la côte orientale — celle qui regardait vers Rome et vers Athènes, initiatrices de la beauté classique — Valencia restait seule à entretenir le feu sacré. Quelle riche et active assemblée de poètes se groupa alors autour de Bernard Fenollar, de Pierre Martínez, de Jaime Gazull, du commandeur Escrivá, qui étaient les maîtres de chœur ! S'ils payèrent tribut à la suprématie castillane en collaborant, en 1511, au nombre d'une vingtaine, au *Cancionero* de Hernando del Castillo, ils n'en réservaient pas moins à la petite patrie le meilleur d'eux-mêmes. On s'en persuadera en lisant ces *Trobes en lahors de la Verge María* dont la publication, en 1474, donna à la toute récente invention de l'imprimerie l'occasion de faire ses preuves dans la péninsule. Cet ancêtre de la typographie ibérique nous a gardé les hymnes composés

1. Rouanet, II, 133.

par quarante poètes du crû à l'occasion d'un concours en l'honneur de la Vierge, et nous avons là une preuve que, si d'autres inspirations, l'inspiration satirique notamment, soutenaient parfois nos Valenciens, ils ne laissaient pas de puiser à des sources plus pures des œuvres d'un ton moins frivole. Leur foi chrétienne s'épanchait en élans lyriques : pourquoi n'aurait-elle point pris la forme de poèmes dramatiques ? C'est ce que comprirent deux des meilleurs, Bernard Fenollar et Pierre Martínez, dont la collaboration engendra, en 1493, une « Histoire de la Passion de Notre-Seigneur Dieu Jésus-Christ avec quelques autres méditations selon l'évangéliste saint Jean ». De cette œuvre on a célébré souvent la beauté pathétique¹, mais on n'a peut-être pas assez remarqué que l'émotion qu'elle dégage naît pour une bonne part de son agencement, et celui-ci est si conforme aux exigences du théâtre que ce récit de la Passion pourrait, sans grande difficulté, être mis à la scène. Pas un seul vers proprement narratif ; tout y est en dialogues ou en monologues, placés dans la bouche de personnages historiques, Jésus, les Juifs, l'Évangéliste saint Jean, ou de personnages allégoriques, tels que l'Église. Sans doute l'action languit : elle est présentée à notre esprit moins par les circonstances qu'elle comporte que par les méditations que ces circonstances font naître. L'on surprend cependant dans cette œuvre achevée le point de contact entre les mystères de la Fête-Dieu et l'art plus raffiné de l'école valencienne. Dès l'année 1400 un des chars de la procession représentait *Lo devallament de la Creu* ; ne serait-ce pas en le voyant passer dans les rues que nos poètes auraient conçu leur *Istoria de la passio* ?

Concours poétiques à la louange de la Vierge ou des saints, éclosion de toute une poésie religieuse qui prend, le cas échéant, la forme dramatique, ce sont à la fin du quinzième siècle manifestations du même ordre que l'apparition de nos trois Mystères qui vont, vers le même temps ou quelques années plus tard, atteindre leur plein développement. Le degré seul

1. Menéndez Pelayo, *Antología*, VII, CCXXXVIII.

diffère, mais l'inspiration est la même; il n'y a point divorce entre le peuple et les lettrés, et sans doute les mystères de la Fête-Dieu que nous avons conservés, ceux aussi que nous avons perdus, résultaient-ils d'une collaboration spontanée. Populaires par leur destination, ils ne portent pas moins la trace d'un art qui par ses procédés, sinon par son objet, dépasse déjà le peuple. Ils nous prouvent que Valencia vivait de la vie de l'esprit dans une harmonieuse unité.

IV

Que les mystères de la Fête-Dieu aient bénéficié, directement ou indirectement, de l'activité poétique qui régnait alors à Valencia, rien de plus naturel. Ce qui surprendrait au contraire, c'est que cette activité n'eût pas contribué de plusieurs manières au développement de l'art dramatique, c'est qu'elle se fût renfermée strictement dans le cadre de la Fête-Dieu, dont l'importance, si grande qu'on la suppose, n'en était pourtant pas venue jusqu'à absorber en elle toutes les cérémonies du culte. En fait, il y a eu à Valencia, à la fin du Moyen âge, un autre théâtre religieux que celui représenté sur les *roques*. Mais aucun indice ne permet de supposer qu'il a été très florissant, et son existence elle-même ne nous est attestée, en dehors des documents analysés au début de ce chapitre, que par un seul débris.

Fragment, et non œuvre complète. Sans doute cet état de conservation imparfaite est-il la cause du silence qu'on a toujours gardé envers lui, tandis qu'on couvrait de louanges hyperboliques le médiocre et tapageur « Mystère d'Elche ». Pourtant notre drame valencien est une réplique, plus riche et plus émouvante, du « Mystère d'Elche ». Ils sont issus l'un et l'autre de cet élan de dévotion qui dès la conquête entraîna vers la Vierge Marie toute la région valencienne; ils ont droit à une égale attention. La pièce valencienne présente même cette supé-

riorité qu'ayant cessé de bonne heure d'être représentée, et par suite d'être retouchée, elle nous est parvenue sous une forme plus fidèlement archaïque. Le manuscrit qui nous l'a fait connaître était destiné à l'acteur qui remplissait le rôle de la Vierge Marie, il ne contient donc *in extenso* que ce rôle-là à l'exclusion de tous les autres, qui y sont réduits à quelques vers, tout juste ceux indispensables à l'acteur pour placer ses jeux de scènes et ses tirades. Cependant, comme à cette époque la mimique, soustraite à la fantaisie individuelle, était fixée par l'auteur ou les auteurs aussi rigoureusement que les paroles, ce manuscrit, avec toutes les indications qu'il comporte, permet, quoiqu'il nous révèle l'œuvre d'un seul point de vue, de la reconstituer tout entière. Une brève analyse le prouvera.

La Vierge, entourée des vieillards et assistée de ses deux donzelles, est assise dans sa chambre; elle tient un livre d'heures et s'absorbe dans une douloureuse méditation. Elle annonce bientôt son intention d'accomplir un pèlerinage aux lieux qui ont vu l'agonie de son fils. Accompagnée des donzelles, elle visite successivement le jardin de Gethsémani, le Calvaire, le mont des Oliviers, et à chacune de ces stations elle laisse déborder le flot de ses émotions. Elle revient cacher dans son logis le deuil de son cœur maternel. Bientôt une apparition surgit avec un bruit de tonnerre : c'est un ange, porteur d'une palme triomphale. Il la remet à la Vierge et lui annonce que son désir de mourir sera bientôt exaucé par une assumption privilégiée, dont l'attente fait tressaillir d'allégresse le céleste séjour. Nouveau fracas de tonnerre et disparition du messenger, tandis que la Vierge s'abîme dans la ferveur de ses actions de grâce. Cependant elle veut prendre congé de ceux qui lui survivront dans cette vallée de misères; elle les mande par l'intermédiaire de ses donzelles. Un long défilé commence : les Saintes femmes et les jeunes filles que la Vierge bénit avec la palme sacrée, puis Gamaniel, saint Jean, les Apôtres, le peuple chrétien, enfin les trois princes, qui viennent successivement apporter à la mourante le tribut de leur adoration et recevoir le

réconfort de ses exhortations : imposant cortège, qui se déploie en bel ordre et s'attarde à de cérémonieuses démarches. Tout à coup le ciel s'ouvre ; tandis que les Apôtres placent la Vierge sur son lit où elle s'agenouille. Jésus-Christ dans sa gloire descend majestueusement du ciel, salué avec un mélange de respect et de tendresse par sa mère défaillante. Les prophètes, saint Joachim, Marie Salomé, Moïse, Abraham reçoivent ses dernières recommandations, et saisissant les mains de son fils qu'elle baise avec transport, elle les montre à la foule dans un délire mystique et s'écrie : « Ces mains ont créé le monde entier ; sans elles tout ce qui est n'aurait jamais été, pas même mon corps, cher fils, où vous avez été conçu... » Ayant reçu de saint Pierre un cierge allumé, elle remet à Dieu son âme immaculée que Jésus-Christ accueille, puis emporte vers le ciel.

La Vierge est morte, mais elle triomphera même de la mort. Sa résurrection fait le sujet de la seconde « journée ». Saint Michel replace l'âme dans le corps, et aussitôt Marie se lève du fond de son sépulcre, « toute émerveillée comme si jamais elle ne s'était trouvée dans ce monde, le considérant honnêtement et donnant de grandes marques de surprise ». En son honneur les anges entonnent la salutation angélique. Une procession s'organise : la Vierge, portée par des anges et escortée de Michel et de Gabriel, se rend jusqu'à la porte du chœur, où, tournée vers l'autel, elle fait une longue halte ; successivement, sur l'invitation du Christ, défilent devant elle, la saluant et célébrant ses louanges, les apôtres, Gamaniel et Lazare, le peuple chrétien, les trois Maries, les donzelles, les femmes et les jeunes filles ; puis elle passe à son tour devant ceux qui viennent de l'honorer, et à son passage, tandis qu'elle touche d'un geste familier les épaules de chacun, « ils font de grandes inclinations de tête vers la terre ». Elle arrive enfin devant son divin fils ; elle s'agenouille, indique d'un signe qu'elle veut dépouiller son chaperon, aussitôt recueilli par les anges, et supplie le maître tout-puissant qui l'a ressuscitée, de l'accueillir auprès de lui dans le ciel. Sa demande est exaucée : les anges

la placent auprès du Christ, puis, faisant masse, ainsi que les apôtres, autour du groupe divin, ils le dissimulent aux yeux des spectateurs ; grâce à quoi les acteurs, qui tenaient le rôle de la Vierge et du Christ, s'esquivaient en secret, tandis que s'élançait dans les airs parmi des chants d'allégresse, l'*araceli*, ou autel céleste, emportant avec lui, au lieu de personnages vivants, un Christ et une Vierge de carton.

Que ce mystère soit à peu près vide d'action, que les situations s'y succèdent moins d'après un enchaînement logique que selon un rythme majestueux en vue de provoquer les effusions lyriques des divers personnages, cela est incontestable, et, par cette intrusion du lyrisme dans le drame, l'« Assomption et mort de la Vierge » rappelle dans une certaine mesure l'« Histoire de la Passion » de Fenollar et Martínez. Mais il s'en distingue résolument par ceci qu'il a été représenté et disposé jusque dans ses moindres détails en vue de la représentation : il n'est point seulement un poème dramatique, il est encore et surtout une œuvre scénique. Le fait que le manuscrit conservé avait été établi à l'usage d'un acteur, est un gage suffisant qu'il a fourni matière à un ou plusieurs spectacles. Les indications minutieuses dont le texte est accompagné prouvent, en outre, que dès l'origine l'auteur du mystère s'était préoccupé, non de lecteurs possibles, mais de spectateurs certains. C'est ainsi qu'il a réglé avec soin les attitudes de ses personnages : dans la première partie du mystère, la Vierge, qui est le personnage principal, va entre chaque scène s'asseoir sur un fauteuil qui lui est réservé ; elle marque de la sorte, dans le développement de la pièce, un temps, une légère pause ; elle chante, assise ou agenouillée, un couplet avec ses donzelles, elle se relève au moment où l'action reprend, non sans quelque gaucherie hiératique¹. Les figurants, eux aussi, évoluent selon un plan sagement dressé ; qu'ils prennent garde surtout de ne point intercepter au public la vue

1. Alcahali, 85 : e sigas en son setial. — 86 : la maria torn se asiure en son setial.

des protagonistes du drame¹. Il n'est pas jusqu'à la machinerie, jusqu'aux trucs les plus grossiers, dont l'indication ne soit comprise dans le texte. Au début de la seconde journée, la Vierge, étendue sur le lit mortuaire, était figurée par une statue : pour lui substituer l'acteur qui allait jouer la scène de la résurrection, on fera d'abord un grand bruit de tonnerre et des nuages de fumée, on placera des acteurs devant le lit, et derrière ce rideau humain on opérera avec toute la rapidité possible². N'est-ce point là une première tentative d'illusion scénique ? Et si nous la trouvons un peu naïve, ne manifeste-t-elle pas du moins la destination théâtrale de notre mystère ?

Le théâtre auquel il était destiné, était évidemment une église. La scène, formée d'une estrade, ou *cadafal*, était dressée dans le chœur en vue du maître-autel que les acteurs, pendant la représentation, saluaient le cas échéant, quoique habituellement ils fissent face du côté opposé³. Sur cette estrade on simulait un décor multiple : la partie principale en était formée par la maison de la Vierge, dont les proportions étaient relativement considérables, puisqu'une nombreuse assemblée s'y réunissait ; c'était bien d'une véritable maison qu'il s'agissait, avec une porte praticable munie d'un heurtoir⁴, avec un fauteuil où la Vierge s'asseyait, avec un lit où elle s'étendait. Elle se distinguait de la réalité seulement en ce qu'elle était ouverte du côté des spectateurs. En outre il y avait sur l'estrade un espace libre, simulant le plein air, où se déroulaient certaines scènes du spectacle ; on y figurait sommairement, çà et là, le jardin de Gethsémani, le Calvaire et le Mont des Oliviers, où la Vierge se rendait pour faire oraison. En sorte que

1. 84 : per tal que lo poble uega la maria (l. 5). — p. 90 : per ço que tot hom la uega (l. 5).

2. Los quj son dauall lo cadafal meten sen soptosamêt la ymacge faent grans trons e pfums e hixqua soptosament la uiua (p. 89). (Il faut corriger *pfums* en *fums* ; cf. *ibid.*, p. 91 « e facen trons e fums e entrensen secretamêt. »)

3. La preuve en est que l'on note lorsqu'ils doivent regarder l'autel : gir se deuers lo altar (p. 85).

4. 86, dernière ligne : « uinga lo johan ala porta dela maria e toque al anella ».

le système pratiqué par les décorateurs était nettement celui du décor simultané; tous les lieux nécessaires au progrès de l'action étaient placés, dès le début, sous les yeux du spectateur. Cependant cette juxtaposition, si secourable qu'elle fût, ne suffisait pas encore. La représentation s'étendait durant la seconde journée hors des limites de l'échafaud; elle se déroulait, au niveau même des fidèles, entre la porte du chœur et le maître-autel; l'église entière devenait une scène gigantesque. Cette confusion du temple et du théâtre s'explique non seulement par le caractère profondément religieux de la pièce représentée, mais encore par le moment de la représentation. Celle-ci était insérée en guise d'illustration au cours de l'office liturgique, et on prenait bien soin, jusque dans les copies destinées aux acteurs, de marquer la subordination de l'une à l'autre. « On place la Vierge Marie au pied de l'échafaud, et on ensevelit la statue, et on fait tout le reste de l'office. » Ainsi se termine la première partie du mystère. N'est-ce point l'indication que malgré son importance il était un simple intermède au cours d'une cérémonie religieuse?

Est-ce à la cathédrale de Valencia que notre mystère a été joué? Rien n'empêche de le croire, car d'une part nous savons que l'Assomption y donnait lieu à de grandes fêtes, pour lesquelles de nombreux déguisements étaient nécessaires, et d'autre part aucun des accessoires indispensables à la représentation ne manquait à la Seu. Elle possédait notamment le mécanisme compliqué de l'*araceli*, qui était mis à profit pour le spectacle de la Noël. Quant aux indications fournies par le manuscrit sur la topographie de l'église, elles se réduisent à deux, l'une relative à la coupole (*cembori*) où des angelots étaient juchés, l'autre concernant la salle capitulaire (*capiscot*) qui servait de vestiaire. Toutes deux conviennent à la cathédrale valencienne, dont la coupole était déjà construite au milieu du quatorzième siècle¹, et qui s'est enrichie à la même date, sous l'épiscopat de D. Vidal de Blanes, de la charmante construction gothique, où

1. Sanchis Sivera, 195.

son chapitre s'est toujours réuni depuis lors, où saint Vincent Ferrier enseigna la théologie, où peut-être s'improvisaient, aux jours de fête, par la plus gracieuse des métamorphoses, les coulisses d'un théâtre. Oui, la Seu pouvait donner asile, dès le milieu du quatorzième siècle, au mystère tel qu'il nous est parvenu; elle le pouvait, mais rien ne prouve qu'elle l'a fait.

Il n'est même point assuré, si l'on s'en tient à un rapide examen, que notre mystère soit d'origine purement valencienne. Il présente des ressemblances frappantes avec des œuvres nées indiscutablement hors de Valencia, comme s'il était une importation venue de loin sur les rives du Turia. Que l'on regarde vers n'importe quel pays du voisinage, partout on lui trouve un modèle ou une réplique. En Catalogne, c'est la *Representació de la asumpció de madona Santa Maria*¹, qui remonte à la fin du quatorzième siècle; dans le royaume de Valencia, c'est le fameux *auto de Elche* qui, sous sa forme actuelle, date de la première moitié du seizième siècle²; en Castille, c'est toute une série de pièces analogues à la nôtre³, dont l'une surtout, celle qui commence *Dios eterno, Rey del Cielo*, mériterait d'être retenue pour une comparaison plus attentive; en France, c'est le mystère de « l'Assomption de la Vierge⁴ », dont les 3.000 vers ou 30.000 mystères et les trente-neuf personnages écrasent sous d'interminables développements une intrigue banale, et il n'est point douteux que la liste pourrait encore être allongée. Cependant, à mesure que les termes de comparaison se multiplient, il y a plus de chances pour que les rapports entre eux soient moins étroits. De fait, quelques

1. Publiée par D. Juan Pié dans la *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa* (juillet-octobre 1898).

2. Il suffira de renvoyer à un article de Felipe Pedrell dans le *Sammelbande der internationalen Musikgesellschaft*, Leipzig, 1901.

3. Rouanet, *Autos, Farsas*, etc., nos XXXI, XXXII, LXII. Cf. aussi au t. IV, 437, un auto, qui est vraisemblablement celui décrit par Salvá, n° 1103.

4. Sur ce mystère, cf. Petit de Julleville, *op. cit.*, 470-472. Entre l'arrivée des Apôtres et le conseil tenu aux Enfers, le texte indique : « Pose pour aller disner. » Or, notre mystère valencien se termine ainsi : « E axi cantant ordinatim uajen sen al capitol per despular se, e aqui almorçen si han de que. »

traits communs à tous nos mystères se révèlent à première vue : apparition de l'ange qui annonce à la Vierge la proximité du trépas et lui remet une palme d'or, réunion de tous les apôtres pour assister et ensevelir la mourante, intervention du Christ ou de la Sainte Trinité pour recueillir l'âme de la défunte¹ : mais ces épisodes étaient en quelque sorte fondamentaux et par suite inévitables dans des pièces qui avaient choisi pour sujet la mort de la Vierge. La disposition même de l'intrigue était imposée par la légende, et c'est pour cela que nos représentations comportent, toutes, deux phases, le trépas d'abord, puis l'enterrement de la Vierge. Quant aux péripéties variables, que nos auteurs ont développées au gré de leur fantaisie, telles que l'attaque des Juifs contre la Vierge, l'incrédulité de saint Thomas, les entreprises hostiles des démons, — leur présence simultanée dans plusieurs mystères s'explique par la communauté des sources. Peu d'événements ont été autant exploités que la mort de la Vierge par les écrits apocryphes, tels que l'*Historia dormitionis et assumptionis beate Marie Virginis*, dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, et presque toutes les légendes, après une abondante floraison, se sont desséchées et fixées dans la « Légende dorée² ». Faut-il s'étonner si de là elles sont passées, pour y retrouver une vie nouvelle, dans la littérature dramatique primitive?

Le miracle, ce n'est point que notre mystère valencien éveille le souvenir d'œuvres analogues ; c'est, au contraire, qu'on ne puisse pas instituer entre elles et lui de comparaison précise. On a tenté de le rattacher par une filiation rigoureuse aux deux mystères dont il se rapproche le plus par la langue, celui de Catalogne et celui d'Elche³. Il serait l'original primitif qui, en se modifiant par un progrès insensible, aurait abouti aux versions catalane et ilicitaine ; représenté dès l'origine dans l'église d'Elche, saluons en lui le vénérable ancêtre des spectacles qui s'y donnent encore à chaque mois d'août. Rien de moins solide que cette hypothèse. *L'auto* d'Elche,

1. Encore ce trait manque-t-il dans l'*Auto* LXII de Rouanet.

2. Num. CXIX, *De assumptione Beatae Mariae Virginis*. Éd. Graesse, 504-599.

3. Alcahalí, 62-63.

avec lequel des raisons géographiques rendent le rapprochement plus vraisemblable, présente avec notre mystère une certaine similitude en ce qui concerne la mise en scène et les conditions du spectacle : dans l'un et l'autre, la pièce se déroulait au centre de l'église sur un échafaud et se prolongeait, le cas échéant, hors de l'échafaud ; dans l'un et l'autre, l'*araceli* coupait de ses ascensions symboliques la suite de l'action ; dans l'un et l'autre, une statuette symbolisait l'âme de la Vierge ; mais ces dispositions scéniques n'ont-elles pas dû être communes à bien d'autres églises, au moins dans la région de Valencia ? Si, d'autre part, nos deux mystères commencent par un pèlerinage identique de la Vierge aux lieux où la passion de son Fils s'est consommée, quelle conclusion veut-on en tirer si ce n'est qu'ils ont docilement mis en action le récit de la « Légende dorée¹ » ? Par ailleurs, ni les péripéties, ni les personnages ne sont les mêmes dans les deux pièces. Le mystère d'Elche, surtout dans sa deuxième partie, où domine la note populaire, se complait à des épisodes guerriers, tels que la *judiada*, ou comiques, tels que l'arrivée tardive de saint Thomas, « que ses affaires ont retenu aux Indes ». Quelle différence de sujet et de ton avec notre mystère, qui est rempli entièrement par la majestueuse cérémonie des adieux de la Vierge, deux fois répétée avec une symétrie peut-être monotone, mais à coup sûr émouvante et exactement appropriée à la gravité de la situation ! Non, « l'Assomption », retrouvée à Valencia dans un manuscrit incomplet, n'est point le prototype du drame illicite. Est-ce donc à Valencia qu'elle a été représentée ? Ce n'est pas certain. Est-ce à Elche ? C'est encore moins prouvé.

Ces doutes se compliquent si l'on examine le style de notre mystère. Deux critiques valenciens lui ont trouvé une saveur provençale². En faut-il conclure qu'il est né en Provence, qu'il

1. « Virgo beata in domo juxta montem Sion posita dicitur remansisse omniaque loca filii sui, scilicet locum baptismi, jejunii, orationis, passionis, sepulchrae, resurrectionis et ascensionis, quoad vixit, devotione sedula visitavit. »

2. Llorente, II, 1006 : « Marcada influencia provençal ». — Alcahali, 92 : « Catalán ingerto en provençal ».

est passé à Valencia en un temps où les relations étaient fréquentes entre la France et l'Espagne méditerranéennes, qu'en fin de compte il a été traduit en valencien sans perdre tout à fait la marque d'origine ? Ce serait aller vite en besogne. Que l'on montre d'abord, à côté de la version valencienne, le texte provençal ; et si l'on allègue que la littérature provençale nous est parvenue avec trop de lacunes pour nous laisser la possibilité d'une pareille recherche, que l'on nous cite des provençalismes authentiques. D. Teodoro Llorente, qui a eu au moins le mérite d'un effort vers la précision, déclare que « l'influence provençale se fait sentir dans quelques mots comme *paire* et *maire* et surtout dans la conjugaison des verbes *siats* pour *siau*, *ojats* pour *oixcau*, *romandrets* pour *romandreu*, etc. ». A coup sûr les formes *maire*, *paire* sont d'origine provençale, mais elles se trouvaient assez fréquemment en vieux catalan¹ ; elles subsistent même aujourd'hui dans certains districts de la péninsule. Le seul mot qui à l'examen révèle des traces de provençal est *palays*, employé sous cette forme au singulier, alors que la forme attestée en vieux catalan semble être *palay*² (à côté de *palau*) : est-ce suffisant, à supposer que le texte imprimé reproduise exactement le manuscrit, pour assigner à notre mystère des origines ou seulement pour y reconnaître des influences provençales ? Quant à la conjugaison des verbes, elle présente, en bien des passages, des formes aujourd'hui inusitées, par exemple la première personne du singulier *fau*³ (pour *faig*) et surtout les secondes personnes du pluriel en *-ts* ; mais ces dernières formes, loin d'être empruntées au provençal, étaient normales en vieux catalan, et ce qui dans le texte présent doit retenir notre attention, c'est moins leur présence que leur jux-

1. Gröber, *Grundriss der romanischen Philologie*, I, 2^e éd., 865, n. 1. Sur les formes *pairi*, *mairi*, en Extrémadure et vieux castillan, cf. Pidal, *Mio Cid*, I, 141, n. 1, et Cuervo, *Apuntaciones críticas*, 5^e éd., § 742.

2. Gröber, *Grundriss der romanischen Philologie*, I, 2^e éd., 850, § 14 et note 3. Sur les formes provençales *palai*, *palais*, *palatz*, cf. Levy, *Provenz. Supplem. Wörterbuch*, v^o *palatz*.

3. Dans un texte catalan de 1397, on trouve *vau*, au lieu du moderne *vaig* (*Revue des langues romanes*, XI, 11).

taposition avec des formes de seconde personne du pluriel en *-au* et *-eu*. Les unes et les autres sont, le cas échéant, placées à la rime, antérieures par conséquent à un rajeunissement possible du texte original. Or, la vocalisation en *u* des finales à la seconde personne du pluriel remonte tout au plus au quatorzième siècle¹ : c'est à la fin du quatorzième siècle, et au début du quinzième, qu'on a employé indifféremment *portats* et *pregau*, *metets* et *prometeu*, comme il arrive dans notre mystère. En sorte que l'examen de la langue dans laquelle il est écrit nous conduit non seulement à rejeter pour lui une origine bâtarde, un acte de naissance où son valencianisme se mâtinerait de provençalisme, mais encore à le reconnaître pour un produit du quinzième siècle à ses débuts.

Les éléments lyriques qu'il met en œuvre, c'est-à-dire la musique et la versification, s'accordent avec la langue pour placer à une époque relativement archaïque la date de sa composition. Il est vrai qu'on ne doit pas faire fond sur la versification. Nous ne possédons qu'une partie du mystère, et nous ne savons pas si les rôles des différents personnages n'employaient pas des rythmes particuliers. Tout juste peut-on affirmer que la Vierge s'exprime ordinairement en strophes de six vers hendécasyllabes, dont les rimes sont le plus souvent disposées selon la formule *a a b a a b* ; trois strophes monorimes, placées vers le début, offrent une succession uniforme de sept vers de neuf syllabes. De la musique, au contraire, l'on peut affirmer avec certitude le caractère primitif et simple. Que nous sommes loin des splendeurs polyphoniques qui, un siècle plus tard, devaient former la parure de l'*auto* d'Elche ! Les deux pièces se ressemblent en ceci qu'elles étaient l'une et l'autre entièrement chantées : opéras plutôt que drames. Mais tandis que la partition d'Elche a été écrite, au moins en grande partie, par trois musiciens de métier en vue du drame qu'elle anime de ses mélodies, au contraire l'accompagnement et le chant du mystère valencien s'inspirent

1. Gröber, *l. cit.*, 861.

d'airs populaires, de chansons d'amour, de rouet ou de berceau, qui couraient en ce temps-là sur les lèvres de tous et si répandues que l'auteur de notre mystère se borne à en rappeler les premiers mots¹. Cela nous en garantit à la fois la naïveté et l'originalité. Que des pièces religieuses calquent leurs parties chantées sur les cantiques de la liturgie, rien de plus naturel, rien de plus fréquent ; ainsi faisait notamment le mystère catalan de l'« Assomption », qui indique pour un de ses morceaux l'air de *Pange, lingua*. Mais que ce calque musical soit fait sur des airs jaillis du tréfonds de l'âme populaire, adaptant aux sévérités du culte et d'un drame mystique les élans candides et spontanés des cœurs simples, c'était une audace charmante, c'était associer avec délicatesse la foule et la religion, c'était sceller l'alliance du peuple et du théâtre, au moment même où celui-ci apparaissait.

Le théâtre religieux est né à l'ombre des sanctuaires, mais il lui fallait pour vivre la sympathie, mieux que cela : la collaboration du peuple. La procession du Corpus a rendu aux premières tentatives dramatiques ce service de les transporter hors du temple, sous les yeux mêmes de la foule, dans la rue qui est son domaine propre. Elle a fait appel, pour tenir les rôles divers, au zèle pieux de laïques, et de là devait naître rapidement le théâtre profane. Mais, remarquons-le, le drame religieux de plein air était en retard sur les représentations cloîtrées au dedans des églises. S'il est probable que dès la première moitié du quinzième siècle la procession du Corpus s'est agrémentée de parades dramatiques, il n'en est pas moins vrai que les trois mystères de « Saint Christophe », d'« Adam et Ève », du « Roi Hérode » ne remontent pas, sous leur forme actuelle, au-delà de la première moitié du seizième siècle. Au contraire, dès le début du quinzième, dans une église de Valencia ou de la région valencienne, se

1, Le texte du Mystère indique : Ceci doit se chanter sur l'air de *Ab cants dauzells. Pus amor nol quen sia pacients. Aixi com dos infants petits. Quant uey la lauseta mouer*, etc.

déroulait un spectacle varié, riche, complexe comme le mystère de l'Assomption. A quel recul ne croirait-on pas si on les comparait entre eux sans tenir compte des circonstances de la représentation ? C'est que, dans le siècle qui les sépare, un événement capital s'était produit : le passage de l'église à la place publique.

CHAPITRE II

Les Origines du Théâtre laïque.

- I. — *L'élément valencien*. — La tragédie de *L'Hom enamorat y la fembra satisfeta*. — Raisons de la suspecter. — Le *Colloque des dames valenciennes*. — Sa date (1534). — L'auteur : Jean Fernández de Heredia (1480?-1549). — Ses essais dramatiques. — Analyse du *Colloque*. — Son réalisme. — Comment Jean Fernández a plié son talent aux exigences de l'art dramatique (les personnages et le style). — La satire des salons valenciens.
- II. — *L'élément italien*. — Valencia et l'Italie. — Le duc de Calabre et sa cour. — La peinture de la vie courtoise dans *El Cortesano*, de Louis Milan. — La « Farce » des Commandeurs de Saint-Jean. — Influence du théâtre italien. — Spectacles classico-allégoriques et Fêtes de Mai. — Les acteurs.
- III. — *L'élément castillan*. — Influence de Jean del Encina : la *Égloga pastoril*, de 1519. — Influence de la *Célestine* : la *Thebayda* et la *Seraphina*. — Influence de Torres Naharro : la *Hipólita*; — la *Clariana*. — La *Furya à manera de tragedia*.

Il ne suffit pas, pour qu'une œuvre littéraire relève du genre dramatique, qu'elle ait été écrite sous la forme du dialogue : il ne suffit même pas qu'elle ait été écrite pour être jouée ; il faut encore qu'elle ait subi l'épreuve décisive de la représentation. A la fin du Moyen âge, l'Église catholique, par sa puissante organisation, avec ses nombreuses confréries et la surabondance de ses fêtes, avait fourni aux auteurs de pièces sacrées non seulement une mine inépuisable de sujets, mais encore toutes les ressources nécessaires à la représentation : local, acteurs, décors et auditoire. Où donc le théâtre laïque allait-il rencontrer, à Valencia, cet appui extérieur à lui, sans lequel il n'aurait jamais réussi à prendre forme ?

Ce ne fut point dans le peuple, comme on serait porté à le supposer. Les commerçants, bourgeois et artisans de Valencia, cette foule qui devait plus tard applaudir Lope de Rueda ou Timoneda, se satisfaisaient alors avec les représentations de la

Fête-Dieu ou de la Noël : ils ne désiraient pas autre chose, peut-être parce qu'ils n'imaginaient pas autre chose. C'est un fait que les documents permettent d'affirmer : le théâtre laïque, à Valencia, naquit dans les salons ; comme tout ce qui est nouveau et rare, il commença par être le privilège d'une élite ; mondain avant de devenir populaire, il offre à ses débuts ce paradoxe d'un genre qui, capable d'agir sur la masse, était réservé à une élite.

I

On ne saurait considérer comme des spectacles dramatiques certaines réjouissances populaires que l'on organisait dans les rues de Valencia à des époques déterminées. De l'une au moins la mémoire est restée : elle s'appelait *Lo joch del Rey Pasero*, et elle se reproduisait chaque année aux environs de la Noël et du Jour de l'An. Tout juste en savons-nous qu'elle s'accompagnait de luttes et de violences, qui allaient quelquefois jusqu'à mort d'homme. L'autorité municipale intervint en 1463 pour réglementer ou même pour proscrire un divertissement si dangereux : à l'ordonnance de police¹ qui fut prise à cette occasion, nous sommes redevables d'avoir conservé le souvenir de la fête. Elle ressemblait probablement à ces *juegos de escarnio*, cités sans indulgence par Alphonse le Savant dans sa « Loi des Sept Parties », et dont il affirme, sans préciser davantage, qu'on y commettait « beaucoup de vilénies et d'ir-révérances². » Mais, pour devenir, à proprement parler, une représentation, il lui manquait, autant qu'on peut en juger, une intrigue bien liée, des acteurs exercés et une scène appropriée.

A en croire divers témoignages, il faudrait faire remonter à

1. Elle se trouve dans le *Manual de Consells* à la date indiquée : « Lo Joch del Rey Pasero, que se fea en Valencia en les festes de Nadal y de Ninou, per les bregues y morts qu'en ell ocurrien. » Déjà cité par Alcahali, xxix, n. 4.

2. Part. I, titre VI, loi 34 : « porque facen hi muchas villanias é desapos-turas ».

la fin du quatorzième siècle la première manifestation du théâtre laïque dans les salons de Valencia. C'est en 1394 qu'aurait été représentée au Palais-Royal la tragédie de *L'Hom enamorat y la fembra satisfeta*, toute bourrée d'allusions satiriques et qui mettait crûment sous les yeux des spectateurs un épisode de l'histoire contemporaine. Ainsi le théâtre laïque aurait eu à Valencia des origines aussi lointaines que le théâtre religieux.

Si séduisante que cette symétrie paraisse, la critique ne saurait l'accepter sans réserve. Quelle est donc cette tragédie de *L'Hom enamorat y la fembra satisfeta*? L'existence en a été révélée au dix-huitième siècle par un commis des bureaux du Palais-Royal, qui employait ses loisirs à des recherches d'érudition. Il s'appelait José Mariano Ortiz ¹, et il publia à Madrid, en 1782, un *Informe histórico-cronológico legal*, adressé au roi d'Espagne. Dans ce « Rapport », Ortiz cite, entre autres poètes valenciens, Jacme Roig et Auzias March, et il ajoute : « Avant eux vécut Domingo Mascó, conseiller du roi Jean I^{er} d'Aragon, auteur de la tragédie de *L'Hom enamorat y la fembra satisfeta*, qui fait allusion à l'amour professé par le roi Jean pour Doña Carroça, dame de la reine. Elle fut jouée au Palais-Royal de Valencia en avril 1394, et l'original, accompagné de notes, est aux mains du rapporteur. On voit par là que dès le quatorzième siècle l'usage des tragédies était courant à Valencia. »

A premier examen, l'exposé d'Ortiz ne manque pas de vraisemblance. A la cour de Jean I^{er} et de la reine Violante il y a eu un foyer de vie courtoise et d'activité poétique. Ce n'est pas sans motif que le roi a été surnommé *Amador de la gentileza*. En établissant dans sa capitale des cours d'amour et des Jeux Floraux; en signant, le 10 février 1393, l'acte de fondation de la *Gaya ciencia*, il se plaçait délibérément au nombre des monarques protecteurs des belles-lettres. Si jamais le théâtre laïque a pu avant le seizième siècle prendre forme à Valencia, ce fut assurément sous ce règne privilégié.

1. Cf. Pastor Fuster, II, 183-185.

D'autre part, Na Carroça de Vilaragut, qui aurait été mise en cause, d'après Ortiz, dans la tragédie de Domingo Mascó, a en effet tenu une grande place à la cour de Jean I^{er}. Née probablement en 1356, mariée à un noble Aragonais, D. Juan Jiménez de Urrea, qui passa aux environs de 1382 par une crise de folie furieuse, elle entra vers cette même date au service de Doña Violante. Lorsque, en 1387, Jean I^{er} devint roi par la mort de son père, la faveur dont Na Carroça jouissait s'afficha au point qu'elle provoqua mille discordes. Les nobles, à l'appel du marquis de Villena, se liguèrent contre elle, et bientôt des accusations furent lancées, dont Zurita a retenu quelques-unes dans ses « *Annales d'Aragon* » (II, 394). Aux Cortès de Monzon, qui s'ouvrirent le 18 novembre 1388 et qui se prolongèrent jusqu'en 1389, la conduite privée de la favorite fut d'abord l'objet d'insinuations perfides, mais le réquisitoire prit bientôt un ton moins âpre et lui reprocha simplement le rôle prépondérant qu'elle jouait dans la maison royale. Le roi commença par la défendre, mais il céda bientôt, et le 28 septembre 1380 elle quittait en proscrire cette cour où elle avait régné¹.

Est-il possible que, quatre ans après le dénouement de cette aventure, une œuvre dramatique en ait retracé les péripéties sous les propres yeux du roi? Celui-ci y avait-il tenu un rôle si brillant qu'il désirât en perpétuer le souvenir? ou la royauté avait-elle compromis son prestige au point qu'on ait osé, jusque dans les cercles de la cour, en bafouer le représentant et ses amours malheureuses? Considérons un peu l'auteur prétendu de cette déconcertante tragédie. Domingo Mascó avait été jurat de Valencia en 1378 et en 1386, et sous les règnes de Jean I^{er}, puis de Martin, il a occupé la charge de vice-chancelier; en cette qualité, il prit part aux Cortès de Monzon. Et c'est lui, ce modèle des fonctionnaires, qui aurait mis à la scène une aventure extraconjugale de son souverain! C'est lui

1. Sur Na Carroça et sur Domingo Mascó on peut voir à la B. N. P. le ms. esp. 147, notamment 106-107 et 120-121.

qui aurait servi contre son protecteur les rancunes de la noblesse ! C'est lui qui, pour un succès d'un jour, se serait exposé à la disgrâce et peut-être à de plus brutales sanctions ! Le bon sens contredit cette hypothèse, les faits la démentent catégoriquement. Car au mois d'avril 1394, au moment où la représentation aurait eu lieu au Palais-Royal, Domingo Mascó ne résidait pas à Valencia ; il avait été chargé d'une mission en Castille pour l'approvisionnement de la cité en blé et en céréales. A supposer qu'il eût écrit la pièce qu'on lui attribue, on n'aurait pas choisi, pour la jouer, précisément l'époque de son absence.

Il faut renoncer, par conséquent, à faire état dans une histoire du théâtre valencien de cette tragédie de *L'Hom enamorat y la fembra satisfeta*, dont Ortiz, à trois siècles de distance, annonçait inopinément l'existence. On aurait tort d'en conclure soit que Domingo Mascó ne s'est jamais exercé à la littérature, soit qu'il a évité à toutes les époques de célébrer les amours de Jean I^{er} avec Na Carroça de Vilaragut. Au temps où celle-ci était dans l'éclat de sa faveur, ce même esprit de servilité qui devait plus tard interdire les allusions à une passion oubliée, inspirait sans doute aux courtisans les louanges les moins réservées, et le vice-chancelier n'était pas persuadé de la gravité de ses fonctions au point qu'il se fût interdit de faire sa part dans ce concert. Peut-être quelques-unes des guirlandes poétiques qu'il a tressées en l'honneur de la belle sont-elles parvenues jusqu'à nous. Croyons-en là-dessus une note que le libraire Salvá a publiée dans un de ses premiers catalogues¹, et laissons-lui la parole :

1345. — Mascó (Mosén Domingo). — *Regles de amor y parlament de un Hom y una fembra fetes per Mn. Domingo Mascó a requesta de la Carroça, Dama del Rey D. Juan I, y carta amorosa de esta al Rey y sa resposta.* — *Tragedia de Hercules y Medea*, par Mn. Antonio Vilaragut, dédiée au Roi D. Juan I^{er}. Manuscrit du quatorzième siècle, en 2 volumes, petit in-fol., 20 £.

1. *A Catalogue of spanish and portuguese books wit occasional literary and bibliographical remarks*, by Vincent Salvá, London, 1826. — Ce catalogue est d'une extrême rareté. On le trouvera, avec la collection complète des catalogues de la librairie Salvá, à la Bibliothèque Serrano Morales.

Cette description semble parfaitement claire. Un manuscrit en deux volumes contiendrait : d'une part, des poésies courtoises, composées par Domingo Mascó sur les amours de Jean I^{er} ; d'autre part, la traduction d'une tragédie de Sénèque, dont l'auteur serait Antonio Vilaragut. Par malheur, le commentaire dont Salvá a accompagné la description provoque sur plusieurs points les soupçons. Nous y apprenons en premier lieu que le vénérable manuscrit que l'on nous vante a appartenu au dix-huitième siècle à ce même Ortiz, qui a découvert la tragédie de *L'Hom enamorat* et dont les procédés ne se sont jamais signalés par la rigueur critique. Or, dans cette circonstance, il a abusé de notre crédulité : non seulement il a rédigé lui-même les titres attribués dans le « Catalogue » à l'un et à l'autre volume, mais encore il a déduit, soit du texte de l'œuvre, soit de quelque document qui y était joint (ce sont les propres termes de Salvá), le nom des deux auteurs à qui il en fait remonter la paternité. Faut-il s'en rapporter aux décisions d'un érudit du dix-huitième siècle sur les poètes et dramaturges du quatorzième ? et Salvá nous inspire-t-il beaucoup plus de confiance, lui qui, préoccupé de vendre des livres à bon prix, multiplie les réticences dans ses notices et manquait encore en 1826 de cette maîtrise bibliographique dont il fera parade si volontiers au déclin de son existence ? Il y a trop d'obscurité dans ce débat pour qu'une décision soit possible en l'absence des pièces maîtresses. Tant qu'elles n'auront pas été produites, le doute sera seul de mise, plus accentué et voisin de la négation en ce qui concerne la tragédie de *L'Hom enamorat y la fembra satisfeta*, mais encore très résolu sur la plupart des autres points.

Au surplus, il est probable que, même si *L'Hom enamorat e la fembra satisfeta* avait été représenté à Valencia à la date et dans les conditions qu'Ortiz nous a indiquées, l'histoire du théâtre valencien n'en aurait pas été modifiée dans son cours. Cette représentation serait restée un fait isolé, sans lendemain comme sans précédent. Un théâtre de cour aurait-il pu prospérer à Valencia à une époque où la vie mondaine n'y

était pas organisée? C'est un siècle plus tard, aux environs de 1522, que nous trouvons dans la grande cité levantine une recherche de la galanterie, un goût du luxe et de la fastuosité favorables aux entreprises artistiques. La guerre des Germanies, qui, entre 1520 et 1522, ensanglanta la *huerta* de plus de douze mille cadavres, donna un nouvel élan à ce mouvement qui poussait la noblesse à se grouper dans les grandes villes et à y dépenser dans les plaisirs mondains une activité que la royauté tenait systématiquement en jachère. Le Palais-Royal, qui symbolisait sur les rives du Turia l'autorité du monarque et abritait son représentant direct, ou vice-roi, devint le centre d'attraction autour duquel prit cohésion une société affamée de plaisir, dont les éléments, épars jusque-là dans tous les châteaux du royaume valencien, prirent par leur réunion une valeur sociale d'autant plus grande que leur importance politique était désormais annulée. Il y eut ainsi à Valencia, dès la troisième décade du seizième siècle, une cour qui se constitua, très différente de celle que les rois d'Aragon y avaient jadis instaurée, mais singulièrement plus apte à goûter les douceurs sentimentales et les plaisirs raffinés de la vie courtoise.

Une Française présida à cette domestication de la noblesse valencienne, Germaine de Foix, la propre nièce de notre Louis XII. Mariée d'abord à Ferdinand d'Aragon après que la mort eut rompu la mémorable union de celui-ci avec Isabelle, elle reçut et garda de là le titre de reine. Devenue veuve à son tour en février 1516, elle épousa un Allemand, le marquis de Brandebourg, comme il convenait en un temps où Charles-Quint germanisait l'Espagne. L'empereur ratifia ce mariage le 27 mars 1523, en la nommant à la charge de vice-reine du royaume de Valencia, charge qu'elle avait déjà occupée en 1507, du vivant de son royal époux, et il compléta cette nomination le 25 septembre 1523, lorsqu'il désigna Jean, marquis de Brandebourg, pour remplir à Valencia les fonctions de capitaine général¹. Bientôt Germaine perdit son mari, mais

1. M. de Viciano, *Libro quarto de la Chronica de... Valencia*, Barcelona, 1566, folio 220, verso.

non la vice-royauté, et elle y associa, sans plus attendre, un troisième époux, qui cette fois ne lui arriva ni d'Aragon, ni d'Allemagne, mais d'Italie. Le duc de Calabre apporta à la cour de celle dont il devenait à la fois l'époux et le lieutenant, cette réputation de délicate élégance, qui en ce temps-là ne pouvait être conférée par personne mieux que par un prince italien.

Ainsi, par la vice-reine, trois civilisations, les plus avancées de cette époque, la française, l'allemande et l'italienne, firent sentir leur action à Valencia. Ce serait une erreur de croire que les princes étrangers, transplantés à Valencia, y dépouillèrent leurs habitudes premières. Loin de là, ils y restèrent fidèles jusqu'à la mort inclusivement, et une chronique enregistre que pour l'enterrement du marquis de Brandebourg le cérémonial ne fut pas réglé à l'espagnole, mais « à la flamande, avec beaucoup de cérémonies et d'oriflammes¹. » Cependant, si actives qu'aient été ces influences, elles n'empêchèrent pas les écrivains du terroir de suivre librement leur génie. Une des premières œuvres dramatiques, qui s'offre à nous au cours du seizième siècle, est profondément valencienne par son sujet, par sa langue, par son auteur, et il convient de l'étudier avant toute autre, nous réservant d'étendre ensuite nos recherches hors de la cité du Turia.

Cette œuvre, c'est le « Colloque dans lequel sont imités les usages, relations et conversations que les dames à Valencia ont coutume d'avoir entre elles dans les visites qu'elles se font », ou, plus simplement, le « Colloque des dames valenciennes » : titre que son auteur ne lui a point donné, mais qui aura pour nous l'avantage de la concision. Il se trouve dans un livre posthume, qui a été publié à Valencia en 1562, sous le titre de « Œuvres de Jean Fernández de Heredia tant profanes que sacrées ». Un peu perdu dans ce volume au milieu d'un grand nombre de poésies, religieuses ou profanes, libertines ou mo-

1. B. N. P., ms. esp. 147, 582 : « a modo de Flandes, ab moltes ceremonies y banderes ».

rales, dont sa brièveté le distingue à peine, le *Coloquio* n'en est pas moins une œuvre dramatique. Représenté à Valencia en 1524, c'est plus qu'il n'en faut pour lui assigner une place dans l'histoire du théâtre valencien. Les préliminaires du « Colloque », tel qu'il a été imprimé, nous permettent d'en déterminer la date. « Il est représenté, y lisons-nous, en présence de la reine Germaine et du marquis de Brandebourg, son époux¹. » Or, Germaine de Foix et le marquis de Brandebourg firent leur entrée à Valencia le 11 décembre 1523. Si nombreuses qu'aient été les fêtes par lesquelles on célébra leur arrivée (nous savons que la noblesse valencienne et notamment le duc de Segorbe² rivalisèrent d'empressement pour les accueillir), il est invraisemblable qu'on ait mis au programme une pièce d'un intérêt aussi strictement valencien que le *Coloquio* : comment des nouveaux venus en auraient-ils compris les allusions ? Leur initiation pourtant se fit promptement : le régal du « Colloque » leur fut offert avant une année révolue. En effet, le marquis de Brandebourg, qui assistait à la première, mourut dès le 5 juillet 1525 ; d'autre part, la reine Germaine, qui était, elle aussi, parmi l'auditoire, s'absenta de Valencia en avril ou mai 1525, pour un voyage à Tolède ; elle était de retour dans la capitale de sa vice-royauté le 29 juin 1525, au moment où le roi François I^{er} la traversa et, Française, elle reçut au nom du vainqueur le salut du roi de France prisonnier³. Pour ces raisons, le « Colloque » dut être représenté en 1524, ou, au plus tard, dans les trois premiers mois de 1525. Le spectacle en fut donné non dans le lointain Palais-Royal, qui était la résidence officielle de la vice-reine,

1. « Representase delante la Reyna Germana, y el Marquis de Brandamburch su marido ».

2. Beaucoup de ces détails sont empruntés à un *Dietario*, ms. conservé dans la bibliothèque Serrano Morales. Le duc de Segorbe arriva à Valencia le 20 janvier 1524, sur la prière des jurats, spécialement pour prendre part aux fêtes données en l'honneur de Germaine de Foix et du marquis ; il y séjourna un mois. Le 7 février, il organisa sur la place du Marché un tournoi dans lequel il jouta avec le marquis lui-même.

3. Escolano, 2^a parte, col. 1664.

mais dans le palais de l'Archevêché, situé à côté de la cathédrale, non loin du quartier aristocratique de la rue des Chevaliers. Le siège archiépiscopal étant alors vacant, l'enfant Henri d'Aragon d'abord, puis la reine Germaine choisirent le palais inoccupé pour y établir leur résidence.

L'auteur du « Colloque », Jean Fernández de Heredia¹, connu dans cette austère demeure ses triomphes les plus doux. Dès qu'il eut une fois pénétré dans la familiarité de Germaine de Foix, il y resta sans un jour d'infidélité, et il devint vite le centre du cercle de privilégiés que la reine réunissait. Sa bonne humeur, sa verve toujours en éveil faisaient désirer sa présence : parmi tous ces oisifs tourmentés du besoin de se divertir, il a rempli les fonctions de boute-en-train, avec un succès que ses contemporains et lui-même ont soigneusement enregistré. Plaisanteries de toute nature, au besoin même farces un peu grosses, il ne reculait devant rien, lorsqu'il entrevoyait la possibilité d'amuser. Sa raillerie ne respectait personne, pas même lui et encore moins sa femme, Doña Jerónima Beneyto, délurée pourtant et très capable de lui tenir tête, avec laquelle il s'est chamaillé sa vie durant, non sans abuser de la raison du plus fort, comme si c'était à elle d'expier les infidélités qu'il lui faisait².

Jean Fernández, qui n'était pas grand clerc en latin, savait

1. Il mourut le 14 mars 1549. La date de sa naissance est incertaine. Elle remonte probablement aux années 1480 ou 1485. — Jean Fernández avait deux frères, D. Gonzalo et D. Miguel (celui-ci marié avec Doña Ana Mercader), et une sœur, Doña Marquesa, qui épousa D. Juan Girón de Rebolledo.

2. Elle s'appelait doña Jerónima Beneyto y Carroz Pardo de la Casta. Son mariage avec Jean Fernández fut célébré à Murviedro en août ou septembre 1510. (Archivo del palacio arzobispal de Valencia. — *Licencias matrimoniales*, años 1510-1513.) Dans « Le Courtisan », de Louis Milán, Doña Jerónima se plaint à maintes reprises des escapades extraconjugales de Jean Fernández, et pour la consoler la reine Germaine de Foix s'exprime sévèrement sur le compte du coupable : « Dixo la reina : Doña Hierónima, por adultero [Juan Fernández] merescería más ser sacado à la verguenza. » (P. 69.) De ses amours illégitimes, Jean Fernández eut un fils, Lorenzo, qui soutint un long procès contre sa cousine germaine, Doña Ana Girón de Rebolledo, sur la possession de la baronnie d'Andilla : Lorenzo fut débouté. Il semble qu'en dehors de lui Jean Fernández n'ait pas eu de postérité.

pourtant tenir une plume, et l'idée lui vint de s'en servir pour mettre en vers les traits plaisants qu'il avait essayés de vive voix sur son entourage. N'était-il pas d'une famille de lettrés ? et sa nièce, Doña Ana de Rebolledo, n'allait-elle pas en quelque manière associer les siens à la renaissance de la poésie castillane du jour où elle épousa Jean Boscán, fier et heureux Almogavar parti à la conquête des muses castillanes ? Bientôt, le succès aidant, il n'est pas jusqu'aux plus menus épisodes de la vie courtoise qui ne lui devinrent occasion à rimer : ainsi devait faire plus tard D. Francisco de Quevedo, mais d'un trait bien autrement puissant. Pour Jean Fernández, la poésie demeura toujours un jeu d'esprit : il l'emploie indifféremment à l'apologie et à la satire du sexe faible¹. Non qu'il en fût par principe l'ami ou l'ennemi. Il voulait simplement tirer des effets faciles de deux thèmes qui s'offraient à lui. Au demeurant, et si dévoué poète qu'il fût devenu, il ne laissait pas d'être homme d'affaires, dévoué aux intérêts de la cité², habile à faire fructifier ses capitaux et ceux de sa femme par d'avantageux placements³.

Il montra la même habileté à garder toujours la faveur des grands. Son tort fut de n'éviter point l'écueil de la platitude ; dans le panégyrique officiel, il perdait toute mesure. Cette déférence avilissante n'excluait pas la familiarité : une démangeaison que la reine avait ressentie, lui inspirait sur-le-champ deux strophes indécentes. Il se gardait seulement de tout ce qui aurait ressemblé à un conseil, et les jours où il se sentait en veine de dire aux gens leurs vérités, c'est aux comparses qu'il

1. Dans sa *Pragmática*, où en imitant la forme d'un édit impérial il passe en revue les différents types mondains de son temps, il ne ménage pas les femmes lorsque leur tour arrive. Au contraire, dans sa *Obra contra los Torrellistas*, il prend leur défense contre la secte des « Torrellistas ».

2. En 1515, la peste menaçant Valencia, des personnages de qualité furent postés à chaque porte de la cité pour empêcher l'entrée des voyageurs suspects. Le 28 juin, le Conseil désigna D. Francisco de Mompalau et D. Juan Fernández de Heredia pour être de garde à la porte de Serranos.

3. A. A. V. *Manual de Consells*, n° 65 (1532-33), 7 juin 1532, et n° 71, 5 juillet 1541.

s'adressait. Car ce poète badin jouait volontiers au censeur : il blâmait les écarts des uns, l'immoralité des autres. Au demeurant — malgré ses poésies sacrées — plus préoccupé de lancer une mode que de prédication morale : il fit sensation pour s'être montré sans cape et avec la veste déboutonnée à la messe de onze heures, qui était celle des paresseux¹. N'y avait-il pas dans des succès comme celui-là de quoi justifier la bonne opinion qu'il professait de lui et qu'il exprimait avec franchise en se qualifiant « le meilleur entre les bons² » ?

Il valait mieux pourtant que les petits vers impromptus, prodigués par sa verve facile. Il a fait quelquefois l'effort de se recueillir. L'image que Louis Milán a tracée de lui dans « Le Courtisan », n'est pas fausse, mais elle est incomplète. Il faut y juxtaposer le témoignage d'un autre contemporain, Diego Ramírez Pagán, qui écrivit sur la mort de Jean Fernández une élégie funèbre³. Dans cette poésie encombrée de banalités, il y a aussi quelques indications précises, celle-ci, par exemple, que la mort de Jean Fernández a provoqué les lamentations de Thalie, muse de la comédie ; et le panégyriste, un peu plus loin, s'adressant à la cité de Valencia, insiste sur le savoir-faire dramatique du défunt : « Grâce à lui, tu apparaissais au monde comme une comédie. » Il n'est point aventureux après cela d'affirmer qu'à côté du poète de boudoir il y a eu chez Jean Fernández un apprenti dramaturge, dont les tentatives furent plus nombreuses que nous ne pourrions croire d'après ce qui en reste, et que les connaisseurs comme Ramírez Pagán appréciaient à sa valeur.

De fait, la forme dialoguée, qui est pour l'homme de théâtre l'instrument obligé, a toujours plu à Jean Fernández. Il s'y est essayé à plusieurs reprises, et l'un de ces essais, le « Dialogue d'une dame et d'un galant⁴ », mérite d'être retenu. C'est

1. Luis Milán, *El Cortesano*, 57.

2. *Obra contra los Torrellistas* : « Que yo el mejor de los buenos. »

3. Cette élégie se trouve en tête du recueil des œuvres de Jean Fernández, et elle a été réimprimée par Diego Ramírez Pagán dans sa *Floresta de varia poesia*, dont il sera question au chapitre vi de ce livre.

4. *Diálogo de una dama y un galán*, dans les *Obras*, fo 85 v. et sq.

l'éternelle histoire de l'amoureux blotti sous la fenêtre de sa belle et élevant vers elle dans l'ombre de la nuit une complainte sentimentale : gentil manège qui est de tous les pays, de tous les temps, mais qui est devenu en Espagne une institution nationale connue sous le nom étrange de « plumer la dinde », *pelar la pava*, sans doute pour signifier que celui qui l'a plumée n'est pas toujours celui qui la mange. Dans la saynète de Fernández de Heredia, il y a cette circonstance aggravante que la belle est en pouvoir de mari. Si même elle s'est accoudée à la fenêtre, c'est pour guetter le retour de ce compagnon infidèle et noctambule. Elle trompe, en chantant, les longueurs de l'attente, et notre galant d'accourir au bruit de la chanson. Il déclare sa flamme et roucoule. Hélas ! elle se montre sceptique, elle feint de croire qu'il s'attarde dans la rue non pour elle, mais pour chercher quelque objet perdu. « Sur ma foi ! murmure-t-il, c'est moi qui suis perdu — perdu d'amour pour vous. » Et l'on marivaude sur ce ton. On en vient bientôt à causer de l'ennemi commun : le mari. On chante même quelques couplets à ses dépens. Il montre auprès de sa femme un empressement médiocre et elle se vengerait volontiers de lui « si cela ne devait mettre en péril le point d'honneur¹ ». Déclaration digne d'être retenue : cette petite Valencienne du seizième siècle, à son aurore, a déjà sur la fidélité conjugale les scrupules d'une héroïne de Calderón. Pareille fermeté de principe décourage le galant : il se retire, plus dépité que triste, en lançant ce refrain de quelque chanson populaire :

¡Mal aya quien á vos casò,
La de Pedro Borreguero !

A ce tableau², il manque peu de chose pour être dramatique : on y trouve déjà l'indication de la mise en scène, une intrigue finement esquissée et un dialogue bien conduit, qui passe en se

1.

« ... Si no se aventurasse
el punto de honra en medio. »

2. Dans la *Revista de Valencia*, I, 1881, 618-621, J. E. Serrano Morales raconte, d'après un vieux ms., une aventure survenue à Valencia en 1524 et analogue, pour la mise en scène, à celle représentée par Jean Fernández.

jouant de la préciosité aux équivoques scabreuses. L'ouvrier qui a tracé cette ébauche, allait prouver sa maîtrise le jour où, en 1524, il écrivit le « Colloque des dames valenciennes ».

Quelle est donc cette œuvre, vieille de près de quatre siècles, légère pourtant et dépourvue de prétentions comme d'ampleur ? C'est, tout modestement, une bluette. Après un prologue de circonstance, qui remplace la traditionnelle *captatio benevolentiae* par un compliment à l'adresse de la reine et du marquis, un chapelain entre en scène, Mossen Juan, qui vient annoncer à la maîtresse de céans la prochaine visite de Doña Maria et de quelques amis. Émissaire plus entreprenant que pressé, Mossen Juan s'attarde à la porte auprès de la duègne Guzmána, dont les appas l'émeuvent, et il ne repart, sa commission faite, qu'après lui avoir conté fleurette. La dame du logis est une Valencienne renforcée : elle supporte mal le patriotisme castillan de la duègne Guzmána, et elle se chamaïlle avec elle sur les mérites comparés des deux royaumes de Castille et de Valencia. Chamaïlleries vite apaisées : la duègne et la soubrette Catalina ne s'en empressent pas moins auprès de leur maîtresse ; elles l'aident à sa toilette — délicate affaire ! — elles aménagent la salle de réception, et ces préparatifs sont à peine terminés que les visites arrivent. C'est tout un cortège qui envahit le salon : quatre chevaliers, Fernández, Rodríguez, Miguel, Alonso ; trois dames, Beatriz, María, Lucrecia ; en ajoutant la maîtresse de maison, le quadrille est au complet. On bavarde et on prend des attitudes choisies ; les dames minaudent, les hommes s'accordent à se proclamer victimes d'amours malheureuses, mais leurs plaintes ne rencontrent point d'écho : l'amour est une marchandise que l'on a fait trop valoir auprès des dames pour qu'elles veuillent encore l'accepter. Dès lors, à quoi bon causer davantage ? A une conversation où l'on ne s'entend pas, mieux vaut substituer la ressource des jeux de société. Deux retardataires, Ana et le Portugais, viennent prendre part à la fête ; avec leur concours, on s'exerce d'abord au jeu des émerveillements, puis à la danse, le plus savant et le plus estimé des arts mondains. La

musique s'accorde : cavaliers et nobles dames esquissent les pas cadencés de la « danse d'Allemagne », puis ils scandent leurs entrechats du rythme de leurs chansons et ils font entendre tour à tour une dizaine de *villancicos*.

Mais voici que, de ce langoureux ballet, nous passons brusquement aux réalités violentes d'un défi. Un roi d'armes paraît, mandataire de cinq chevaliers; en leur nom il provoque à un tournoi les cinq danseurs afin de prouver, armes en main, que ses mandants, par l'éclat de leurs amours, surpassent tous leurs rivaux. Le défi est accepté : la poésie cède la place aux armes, la comédie s'achève en tragédie. Une tragédie pour rire, car nous sommes dans le beau monde et le propre de la bonne société c'est d'éviter tous les excès aussi bien du rire que de la tristesse. La scène que l'auteur s'est proposé de reproduire, c'est simplement une visite faite par d'honnêtes gens à une Valencienne de distinction. S'il a relevé cette intrigue un peu maigre de quelques scènes à grand spectacle, danses, chants ou tournois, si même ces divertissements ont peut-être paru l'essentiel à ses contemporains, il n'en convient pas moins de les oublier un moment et de considérer seulement la petite comédie que Jean Fernández nous offre.

Que le tableau qu'il nous a laissé soit fidèlement calqué sur les mœurs valenciennes de ce temps, il suffit, pour s'en convaincre, d'en examiner quelques aspects. Si, par exemple, avant que les visiteurs ne se présentent chez leur hôtesse, un émissaire vient les annoncer et solliciter pour eux une audience, ne croyez pas que l'auteur ait voulu allonger un scénario trop court. Il ne faisait que transporter à la scène les règles strictes du savoir-vivre, car « pénétrer chez une dame sans en avoir reçu licence aurait été lui manquer de respect » : nous le savons par le témoignage de Louis Milán¹, qui se connaissait en matière de protocole. Le même scrupule d'exactitude se marque dans tout ce qui concerne la toilette et le vestiaire des personnages représentés. Valencia a mérité de tout temps par la

1. *El Cortesano*, 144.

beauté quelque peu apprêtée de ses femmes une réputation d'élégance. Le « Débat entre Antón de Moros et Gonzalo Dávila » notait dès le quinzième siècle que nul ne peut prétendre à la main d'une Valencienne sans être lui-même un modèle de beauté¹. Jean Fernández ne s'en tient pas à cette vue superficielle. Il énumère complaisamment toutes les variétés de fard, de poudre, d'onguent, de pommade et de cosmétique²; il nous montre par quels artifices la protagoniste du « Colloque » avivait l'éclat de son teint, tandis qu'elle s'enveloppait pour plus d'élégance dans une fourrure de zibeline, achetée à la fameuse foire de Medina au prix de trois ducats et demi. Ainsi s'opère sous nos yeux, à la lumière crue du théâtre, ce miracle de patience et d'industrie qu'a toujours été la toilette d'une élégante. Ce n'est certes pas un médiocre réalisme que celui qui ne respecte même pas les secrets du boudoir³.

S'il y a dans le « Colloque » un épisode qui semble sorti tout entier de l'imagination de l'auteur, en dehors des suggestions que le spectacle de la vie valencienne lui fournissait, c'est à coup sûr le défi qui lui sert de conclusion. L'irruption d'un héraut d'armes, la provocation qu'il lance au nom de ses mandants, le rapide passage des jeux de salon à la brutalité d'un

1. *Romania*, XXI, 1901. Poésie I, v. 13-16 :

« No se por la eloquencia
Ho en dineros ser famoso,
Que, quanto por ser fermoso,
Nunca casara en Valencia. »

« Je ne sache pas qu'il soit fameux par l'éloquence ou la richesse, et quant à la beauté, jamais il ne se mariera à Valence (où sont les plus belles femmes). »

2. Dès 1440, dans une visite d'inspection au monastère valencien de la Zaidía, le Visiteur croit nécessaire de prescrire que les religieuses *no s'pelen las celles, los polsos, ni vajan pintades, ço est, de blanquet, argent e color*. (*Revista de Archivos*, 3^a epoca, t. VIII, 293.) Jean Fernández se sert des mêmes termes pour désigner les ingrédients auxquels ses héroïnes avaient recours.

3. Jean Fernández dans ses indiscretions avait eu des devanciers. L'Archiprêtre de Talavera et l'auteur de « La Célestine » avaient révélé avant lui les combinaisons chimiques qui aidaient à l'élaboration des fards. Après lui, la plupart des auteurs picaresques devaient railler l'abus de ces préparations savantes; cf. par exemple Quevedo, *Casa de locos de amor*.

combat, tout cela semble inventé à plaisir pour ménager un contraste dramatique, pour fournir un dénouement à la pièce et pour flatter les sentiments chevaleresques de l'auditoire. Eh bien ! au moment même où il semble sortir de la réalité, Jean Fernández s'y asservit. Ces défis étaient à Valencia d'usage courant parmi la noblesse. Croyons-en là-dessus Louis Zapata, le compilateur de la *Miscelánea* : « A Valencia d'Aragon, déclarait-il, les défis étaient naguère si fréquents qu'un édit du souverain pontife Grégoire XIII a ordonné qu'ils fussent pros- crits. » Et il ajoute quelques détails sur les lettres de défi qui venaient troubler au moment le plus imprévu la paix du foyer, d'autant plus troublantes que souvent, en l'absence du mari, le défi était reçu par la maîtresse du logis dont les transes pendant le duel et le zèle à préparer des pansements forment un tableau pathétique¹. Peut-on croire après cela que Jean Fernández a inventé ou simplement exagéré ? Familier de la cour de Germaine de Foix, il a calqué son essai dramatique sur les mœurs de cette noblesse dont il était un représentant notoire : dans ce « Colloque » que l'on prendrait volontiers pour la fantaisie d'un esprit inventif, on trouve à la base, dès qu'on y regarde de près, un fond solide de réalité.

L'auteur ne s'est pas borné à enregistrer ce que ses yeux d'observateur découvraient ; il a imprimé à son œuvre la double marque de son art et de son ironie. Ce serait une erreur de croire que dans cet essai dramatique il a manifesté ses dons d'écrivain sous le même aspect que dans ses autres poésies. Certes, le « Colloque » ne nous révèle pas un Jean Fernández inconnu, mais il montre en lui un talent souple, capable de se plier aux exigences d'un art nouveau. Voyez avec quelle décision ce faiseur de madrigaux a campé ses personnages : au premier plan, la maîtresse du logis, coquette et minaudière, égoïste et quelque peu menteuse, comme il sied à une élégante. Autour d'elle, parmi les visiteurs, le groupe des messieurs et le groupe des dames, chacun d'eux ayant des traits communs,

1. *Memorial histórico*; XI : *Miscelánea*, de Zapata, 468.

par où le sexe fort s'oppose — avec un désavantage marqué — au beau sexe. Du côté des hommes aussi bien que du côté des femmes, l'auteur a prétendu indiquer des traits individuels, et il a esquissé deux ou trois figures qui ont l'expression de la réalité parce qu'elles ne se confondent avec aucune autre. C'est le cas, par exemple, pour la duègne Guzman, férue de sa noblesse jusque dans l'exercice de ses humbles fonctions, ou encore pour Doña Lucrecia, disputeuse, raisonneuse, qui met son point d'honneur à avoir toujours le dernier mot et à n'être jamais la dupe du sexe fort. Voyez aussi, dans le groupe des cavaliers, Miguel et Rodrigo qui s'opposent comme les deux termes d'une antithèse, l'un mélancolique et langoureux qui veut pleurer jusqu'en dansant, l'autre joyeux organisateur des danses et ne restant jamais à court de plaisanteries. Ainsi s'accuse chez les personnages du « Colloque » cette diversité qui est caractéristique de la vie.

Il n'est pas jusqu'à la technique de l'écrivain qui ne se soit adaptée aux exigences du théâtre. Le problème cependant était malaisé à résoudre, car Jean Fernández a prétendu mêler dans une aussi brève saynète jusqu'à trois langues différentes : la castillane, la valencienne et la portugaise. Écartons tout de suite la portugaise : elle n'apparaît que fort discrètement et sans autre raison que le bon plaisir de l'auteur qui se proposait d'égayer son « Colloque ». Le Portugais ridicule qu'il nous montre est certainement un des exemplaires les plus anciens de ce type qui devait avoir une si belle fortune dans le théâtre espagnol du seizième siècle¹. Tenons-nous-en à l'emploi simultané du castillan et du valencien. Le mélange de plusieurs langues ne répugnait pas à l'art dramatique de ce temps ; il n'est pas jusqu'aux nègres qui n'aient parlé sur la scène un charabia spécial, par exemple dans la *Farsa theoloyal*, de Sánchez de Badajoz, et Torres Naharro, lorsqu'il met en scène

1. Sur le type du Portugais ridicule, cf. Rouanet, *Autos, Farsas...*, IV, 203. La *Comedia Aurelia*, qui a été publiée par les soins de Timoneda dans la *Turiana*, contient une scène entre un Portugais, un Biscayen et un Français, qui parlent chacun sa langue.

dans la comédie *Serafina*¹, une Valencienne et sa servante, laisse momentanément de côté le castillan pour garder à ses Levantines leur idiome habituel. L'originalité de Fernández de Heredia s'exerce en sens inverse, puisqu'elle consiste non à conserver à des personnages valenciens leur parler naturel, mais à les faire s'exprimer en castillan, quoique celui-ci soit pour eux une langue étrangère. En constituant au centre même du royaume valencien un foyer de vie mondaine et intellectuelle, Germaine de Foix avait provoqué envers la langue indigène un mouvement de désaffection. A la suite de la vice-reine, tout un groupe de Castillanes authentiques, dames d'honneur, suivantes et chambrières, s'installèrent à Valencia, où elles firent connaître les coutumes, les modes, les belles manières telles qu'on les pratiquait en Castille. Nombre de Valenciennes impénitentes firent mine de résister, mais toutes les médisances qu'elles colportèrent sur leurs rivales de Castille, et dont Jean Fernández et Louis Milán se sont fait l'écho, prouvent au fond plus de jalousie que d'hostilité. Au témoignage de l'un d'entre eux, Valencia et la Castille étaient l'une en face de l'autre comme une belle-mère et sa bru², mais cela n'empêchait pas qu'à Valencia la société polie, transformant ses usages, accordait à la Castille et au castillan tout ce qu'elle retranchait à la tradition locale. Jean Fernández, en combinant dans le « Colloque » le castillan avec le valencien, se borne à tenir compte de la transformation survenue, et comme d'ailleurs il était homme à se jouer de la difficulté, il a tiré un parti habile tant de l'une que de l'autre langue.

Son style s'est dépouillé de cette subtilité maniérée qui en était dans les poésies courtoises la principale parure. Si par hasard notre auteur se laisse entraîner à quelque raffinement de langage ou de pensée, il suscite promptement chez un de ses personnages une réplique : « Je n'entends rien à pareil chara-

1. Les derniers vers de l'argument de *La Serafina* insistent sur le mélange des quatre langues — latin, italien, castillan et valencien — qui ont été employées dans la pièce.

2. *El Cortesano*, 152 : « Suegra y nuera son entrambas. »

bia¹ », qui ramène tout le monde et lui-même à la clarté et au bon sens. Ne lui fallait-il pas minauder quelquefois pour imiter ses modèles avec une exactitude suffisante? Les Valenciennes étaient des mijaurées, et, quelque quatre-vingts ans après Jean Fernández, Guillén de Castro le leur reprochait encore à l'acte premier de *La Verdad averiguada y engañoso casamiento* :

« DIÈGUE. — Les Valenciennes sont des anges de beauté.

« COBEÑA. — Il y a pourtant chez elles certaines choses que je n'apprécie pas. Elles ne savent pas s'habiller élégamment comme en Castille, ni s'envelopper dans leur mante comme à Grenade et à Séville; elles sont impolies au point qu'elles ne vous laissent point parler; en vous répondant, elles clignent de l'œil; elles s'expriment en charabia : *anau, no vul, que voleu, passe avant, vaja en malora...* »

Sachons gré à Jean Fernández de n'avoir pas copié trop fidèlement ce jargon. L'affectation du style se réduit dans le « Colloque » à quelques jeux de mots, d'une verve plus facile que délicate : ce sont des calembours, des à-peu-près, qui parfois ont pour nous cet intérêt de révéler un détail de la prononciation valencienne². La versification, par sa simplicité, aidait à cette impression de clarté : c'est une strophe très régulière de huit vers octosyllabiques, qui se subdivise, soit par une pause de sens, soit par un changement de personnages, en deux redondillas aux rimes embrassées (abba — cddc). De la régularité avec laquelle le poète, d'un bout à l'autre de la pièce, respecte la structure de la strophe, on aurait tort de conclure à la rigidité du rythme; car d'abord les rimes féminines se mêlent très librement aux rimes masculines sans autre règle que le bon plaisir de l'auteur, et, d'autre part, le mouvement du dialogue, loin d'être gêné, est aidé par le vers, attendu que l'auteur, non content de rompre les combinaisons strophiques par le passage d'un interlocuteur à un autre au cours d'une strophe, s'est en-

1. « No entiendo esa algarabia » (f. 122 v.).

2. Par exemple (f. 129 v.) : Si me *quereys*, sea a cuenta | que nó os *quexeys*, sino os quiero. Cf. d'autres calembours : (f. 117) grandes de mucha *cuenta* | de a veinte *cuentos*. (f. 119 r.) Fuy a llamar su *criada*. | Ben *criada*, així com vos.

core donné toute licence pour clore ou attaquer une réplique au beau milieu d'un vers. Et ceci, à la date où nous sommes, est une audace digne de remarque.

Si Jean Fernández a su dans le « Colloque » effacer sa personne devant celle de ses personnages, il n'en est pas moins resté lui-même. Or, il n'était pas homme à écrire — et surtout à écrire sur le beau monde — sans qu'un grain de satire se mêlât à ses écrits. C'est, en effet, le trait le plus caractéristique du « Colloque » d'avoir été composé avec l'intention de railler les mœurs et les gens qu'il représente. Oh ! il ne s'agit d'aucune attaque violente ou perfide contre les courtisans dont l'auteur était le familier ; sa raillerie reste à fleur de peau, elle chatouille mais ne pique pas. Elle se conforme de tout point aux règles de la plaisanterie permise, telles que Louis Milán les a données dans son manuel de civilité : « Le fin du fin pour un courtisan, a-t-il écrit, c'est que le personnage que l'on raille soit satisfait de celui qui le raille¹. » A ce caractère anodin de la raillerie, on distingue l'honnête homme (*el avisado*) du rustre (*el truhán*). Jean Fernández, dans son « Colloque », s'est montré strictement honnête homme.

Aussi bien n'avait-il pas à se mettre en frais d'imagination pour se gausser des gens qu'il représentait. La pire malice qu'il pût montrer envers eux, c'était de les transporter dans son « Colloque » tels qu'ils se révélaient dans les salons. Aussi est-il très amusant en restant très exact, d'autant plus amusant qu'il est plus exact. La visite faite ou reçue est le rite essentiel de la vie mondaine ; elle fournit aux travers des élégants et des élégantes une occasion à souhait pour se manifester. Libre au dramaturge de reproduire dans ce cadre toutes les manies, tous les tics, tous les propos de ses modèles, aussi bien le cliquetis bruyant et anodin des papotages que ces lutes de préséance qui, au passage d'une porte, provoquent l'inutile empressement de chacun à s'effacer devant son voisin. Jean Fernández use de cette liberté, et il en use à sa ma-

1. *El Cortesano*, 266.

nière, qui est pleine d'astuce. Ces formes vides que sont les règles de la civilité et du protocole, il les considère sans sourire apparent, il les reproduit complaisamment dans sa pièce, il les traite avec respect et même il en exagère l'ampleur ; mais, isolés ainsi de tout ce qui les accompagne dans la vie réelle, ces usages traditionnels du beau monde nous découvrent leur futilité : au moindre souffle de l'auteur ils s'écroulent, comme ces outres gonflées qu'une piqûre d'épingle réduit au néant. Et ainsi se manifeste, par prétermission plutôt que par outrance, l'intention moqueuse du « Colloque ».

Faut-il laisser à Jean Fernández le mérite d'avoir deviné quelle riche matière la satire des pratiques mondaines offrait à un écrivain bien né ? Une trentaine d'années avant lui, un autre poète valencien, de bonne race et de verve irrévérencieuse, Mossen Jaime Gazull, avait déjà dénoncé dans *Lo Sompni de Joan Joan* les minauderies et caquetages du beau sexe. *Lo Sompni de Joan Joan* nous introduit au milieu d'une nombreuse assemblée, dans la chambre d'une accouchée, rendez-vous très fréquenté en ce temps-là, si nous en croyons peintres et écrivains. La conversation s'engage sur l'aptitude comparée des vieillards et des jeunes gens pour le mariage ; cette comparaison avait fait le sujet d'un poème intitulé *Lo Proces de les Olives*, écrit par Bernard Fenollar, avec la collaboration de Gazull, et qui tranchait la question débattue en faveur des vieillards. *Lo Sompni de Joan Joan*, publié presque en même temps que *Lo Proces* (octobre 1497), frappe d'appel, au nom des dames, le jugement qui dans *Lo Proces* a condamné les jeunes gens. Mais la sentence finale que rend Vénus en personne, a beau être favorable aux appelantes, elles n'en reçoivent pas moins au passage quelques horions, et Gazull incrimine notamment leur talent naturel à parler de tout sans rien comprendre :

Elles veulent parler de tout le monde ; elles se mêlent de tout. Vous taisez-vous ? Elles vous entreprennent pour vous arracher des nouvelles, et sans cesse elles soumettent autrui à leurs objections et à leurs épreuves. « Et vous, que faites-vous ? Et l'autre, comment se trouve-t-il

aujourd'hui? » Et vite de dire du mal de leur voisin, de leur voisin. Voici maintenant que, causant médecine, elles indiquent des remèdes; alléguant les chartes et les lois, elles ne négligent rien et, sur chaque chose, elles énoncent et commentent leur opinion. Vous les entendrez parler du ciel et de la terre, tantôt de paix, tantôt de guerre et de l'enfer, ou de l'été et de l'hiver; sans effort, elles vous conteront tout ce que au cours de l'année elles ont entrepris, tissé, ourdi, mené à bien; tous les fils employés pour une dentelle, elles vous les énuméreront, sans vous laisser répondre à votre tour. Et tandis qu'elles chuchotaient, je les ai vues préoccupées de tant de bagatelles qu'elles semblaient une nichée d'hirondelles dont le simple *couic couic*, si vous êtes non loin, suffit à vous assourdir¹. -

N'y a-t-il point là une ébauche du tableau que Jean Fernández peindra? Sans doute, les traits dont il l'a formé sont pour la plupart différents, mais l'impression qu'on garde de l'une et de l'autre peinture est analogue, et cette analogie est d'autant plus frappante que d'une satire à une saynète les procédés d'exécution varient. Le satirique et le dramaturge s'accordent à dénoncer les propos et usages mondains. Si le dramaturge en a saisi avec tant de clairvoyance la futilité, c'est peut-être bien que son devancier lui avait ouvert les yeux.

Ni Gazull, ni Fernández ne s'en sont tenus à cette satire discrète et impersonnelle. Si Gazull a nommément désigné plusieurs de ses contemporains, dont il trace des portraits en général bienveillants; si, par exemple, il nous présente « Mos-sen Bernard de Fenollar, un homme qui porte la tonsure ecclésiastique, riche en malice, en imagination et en savoir, très connu dans le monde pour ses qualités, pour son esprit gracieux et original », Jean Fernández, de son côté, met sur la scène des personnages tels que, sans qu'il les nomme, les spectateurs n'ont eu aucune peine à les reconnaître. Les indications du texte suffisaient, sans doute, pour permettre ces identifications, et le jeu des acteurs devait y aider, soit que ceux-ci imitassent les gestes, les intonations familières de l'original,

1. Le fragment a été réimprimé dans les *Notas al canto de Turia*, de Cerdá (édit. de 1802, 312-13) et dans *Poètes catalans : les novel·les rimades, la codolada*, de Milà y Fontanals, 56-57.

soit que le rôle fût tenu par celui-là même qui en avait fourni le modèle. N'est-il pas vraisemblable que Jean Fernández, le jour où l'on représenta son « Colloque », s'est chargé du rôle de Fernández, puisque, d'autre part, en affublant ce personnage, par une exception unique, d'un nom patronymique au lieu d'un simple prénom, il a clairement indiqué que Jean Fernández à la ville et Fernández au théâtre ne faisaient qu'un? Nous manquons aujourd'hui des documents nécessaires pour mettre un nom sur chaque héros du « Colloque », mais nous pouvons affirmer que le succès obtenu par la pièce tint en grande partie aux allusions dont elle était remplie. La preuve en est dans les vicissitudes ultérieures du « Colloque ». Lorsque, plusieurs années après, on en organisa une reprise pour satisfaire un caprice de la duchesse de Calabre, que fit l'auteur? Il s'appliqua surtout à en rafraîchir et accroître l'intérêt présent, sans craindre d'aller jusqu'à la charge. Il nous en avertit dans une note préliminaire : « (Pour cette reprise),... il a fallu faire un autre début, dans lequel on voit Jean Fernández et sa femme solliciter le duc de Calabre de mettre sa demeure à leur disposition pour y représenter la visite, et, dans leur dialogue, ils imitent un seigneur et une dame qui étaient leurs proches voisins. » Il n'y avait pas moyen d'avouer plus clairement que le « Colloque » était une œuvre à clef.

Cette préoccupation de l'actualité n'a pas empêché le « Colloque » de survivre à son temps. La grâce de l'écrivain a été plus forte que les circonstances; il a versé dans son œuvre assez de vérité et de talent pour qu'elle résistât sans trop de dommage à l'épreuve du temps. Il y a, dans cette humble petite pièce, deux courants qui se rencontrent. Il y a d'une part une copie minutieuse de la réalité, il y a d'autre part un pastiche et comme une caricature de cette même réalité, en sorte que l'auteur, au moment précis où il semble la respecter dans ses moindres détails, la dénonce à nos moqueries d'un trait à peine perceptible de sa plume. Et la difficulté que son art d'écrivain a résolue, ç'a été précisément de concilier ce scrupule de fidélité avec cette velléité de satire, ç'a été de cher-

cher — et de trouver — le point exact où la caricature commence sans que la vérité en souffre.

II

Le « Colloque des dames valenciennes » représente, à l'origine du théâtre valencien, l'élément autochtone. Ni le sujet, ni les personnages, ni l'auteur n'en avaient été importés d'un pays étranger.

Les Valenciens allaient bientôt ressentir, même en matière dramatique, le besoin d'élargir leur horizon. Le port du Grao leur donnait un moyen commode de multiplier leurs relations avec les autres régions de leur péninsule, avec la France et surtout avec l'Italie. Or, vers le début du seizième siècle, une poussée de la population valencienne se produisit dans la direction de la mer. Le chemin qui reliait la ville au port fut amélioré, des maisons se construisirent sur chacune de ses rives et la reine Germaine, pour favoriser ce mouvement, décida que les pêcheurs, les artificiers, les chaudronniers et tous ceux qui exerçaient des industries bruyantes, dangereuses ou mal odorantes, résideraient obligatoirement hors de l'enceinte, à proximité de la route du Grao. En même temps, elle fit édifier dans ces parages des maisons pour sa domesticité, pour les hallebardiers et les gardes-côtes¹. Le Grao devint ainsi un simple faubourg de la grande ville, et celle-ci prit de plus en plus figure de cité maritime.

C'est vers l'Italie, c'est vers Naples et la Sicile que les Valenciens dirigeaient tout naturellement leur navigation. La dynastie aragonaise, la même qui avait régné dans leur pays, avait poussé là-bas de si fortes racines qu'ils s'y retrouvaient chez eux. Le climat, la douceur d'un ciel également bienveillant, les caresses de la même brise rendaient l'illusion plus complète. Dans l'une et l'autre péninsule, sur chaque rivage

1. Escolano, *Primera parte*, col. 762.

de la mer latine, on concevait la vie avec un mélange de noblesse et d'indulgence qui en faisait un divertissement plutôt qu'une charge. Dès le quinzième siècle, par le relâchement général des mœurs, Valencia paraissait une de ces cités italiennes dont les conteurs nous ont tracé des tableaux si peu édifiants: croyons-en là-dessus le témoignage documenté du prédicateur saint Vincent Ferrier¹ et du poète Jacme Roig. Avec le seizième siècle, le désordre ne pouvait que s'accroître. On a souvent remarqué que sous le règne de Charles-Quint, c'est-à-dire pendant toute la première moitié du seizième siècle, la civilisation en Espagne s'est épanouie avec une joyeuse liberté, qu'elle a épuisé les plus délicates comme les plus brutales voluptés, qu'ignorante de toute contrainte, rebelle à toute discipline, elle a manifesté avec délices une fougue juvénile: elle préparait, sans le savoir, le plus marqué des contrastes pour le temps où Philippe II allait faire peser sur elle le poids de son austérité et de son despotisme. A Valencia, on profita éperdument des facilités nouvelles que le règne de l'empereur flamand concédait aux amis du plaisir. Avant même qu'il montât sur le trône, les textes abondent qui la représentent comme une cité plus séduisante que vertueuse. Le poète portugais Sá de Miranda célèbre « les jardins de Valencia d'Aragon où l'amour vit et règne », et, en 1505, Alphonse de Proaza voyait en elle « le temple somptueux où l'Amour ne cesse pas de séjourner »². Métropole de la galanterie, capitale

1. Des extraits de ses sermons, d'après les manuscrits conservés à la cathédrale de Valencia, ont été publiés par Roque Chabás dans la *Revista de Archivos*, années 1902 et 1903.

2. Ces deux textes sont cités par Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*. III, CLXXIII. Cf. *Historias tragicas Exemplares, sacadas del Bandello Veroneses. Nuevamente traduzidas de las que en lengua Francesa adornaron Pierres Bouistan y Francisco de Belleforest*. Édition de Valladolid, 1603, f. 103 v. (B. N. M. — R. 4681): « No ay quien no sepa que la ciudad de Valencia de Aragon ha sido siempre vnico reparo de los Reynos de España, verdadero assiento de Fè, justicia y cortesia, y que entre sus raros y mas excelentes ornamentos, está poblada de damas graciosas, y hermosas donzellas, que saben entretenir los mancebos passando su tiempo con ellos en burla. Y si ay alguno que sea grossero de entendimiento, se dize por prouerbio comun que tiene necessidad de yr a refinarse en Valencia. »

de l'amour : voilà le titre dont Valencia pouvait se parer, et c'est aussi celui qu'a revendiqué vers la même époque plus d'une cité italienne.

Cette ressemblance tient à des causes générales qui s'exerçaient dans l'un et l'autre pays, plutôt qu'à une influence directe de l'Italie sur Valencia. En fait, dans les premières années du seizième siècle, les Valenciens se répandaient en Italie plus que les Italiens ne se répandaient à Valencia. D'Espagne ils allaient d'abord en Sardaigne, où une colonie catalane, nombreuse et qui s'est perpétuée jusqu'à nos jours, facilitait leur établissement¹. Les minutes notariales de ce temps abondent en actes qui prouvent que d'étroites relations, entretenues par de fréquents mariages, unissaient les habitants de l'île à ceux du continent. On rapportait de Sardaigne à Valencia une certaine herbe, fatale aux damoiseaux qui aimaient sans être payés de retour, et les rudes insulaires passaient sur les rives du Turia pour médiocrement experts aux jeux compliqués de la séduction².

Après l'étape de Sardaigne, les émigrants valenciens passaient en Italie. Ils s'y répandaient dans toutes les directions et dans toutes les professions, quoique certains commerces de luxe aient particulièrement prospéré entre leurs mains, par exemple celui des gants parfumés, dont la princesse Isabelle d'Este s'approvisionnait exclusivement à Valencia. Mais toujours, quel que fût leur emploi ou leur résidence, ils donnaient d'eux et de leur petite patrie une idée telle qu'ils provoquaient aussitôt le blâme des censeurs les moins qualifiés. L'Arioste a cité deux fois Valencia dans son « Roland furieux³ », et il a montré dans l'un et l'autre passage qu'il voyait surtout en elle

1. Cf. *Bibliografía española de Cerdeña*, par Eduardo de Toda, Madrid, 1890. Les relations de Valencia avec les îles méditerranéennes furent toujours actives. Des familles maltaises, qui s'étaient établies à Valencia, y ont laissé jusqu'à nos jours des souvenirs et des descendants. Cf. C[aruana] (J[osé]), *Los Malteses en Valencia*, Notas heráldico-genealógicas de los apellidos de familias valencianas procedentes de Malta, Valencia, 1911.

2. Louis Milán, *El Cortesano*, 360.

3. Chant VII, str. 55; ch. XXVIII, str. 52.

la patrie de femmes belles, coquettes et provocantes. Bandello, plus franc et plus sévère, a déclaré au début d'un conte fameux¹ qu'on ne saurait trouver de « cité plus lascive et amoureuse dans la Catalogne entière ». Il serait facile d'énumérer ici d'autres témoignages², qui nous apporteraient sur Valencia et les Valenciens l'opinion d'Italiens bien informés. Retenons seulement que, selon la juste remarque de Menéndez y Pelayo, *il signor Lindezza de Valenza*, dont il est question dans *La Cortigiana* de l'Arétin (I, 10), était presque devenu un type conventionnel dans la littérature d'Italie.

En face de cette activité, souvent suspecte, que les Valenciens déployaient dans la péninsule d'en face, trouve-t-on à Valencia des traces de l'influence que les Italiens ont pu, par un juste retour, y exercer? Dans les premières années du seizième siècle, il n'y a rien ou presque rien. L'activité poétique était intense, cependant, à la veille de la publication du *Cancionero* de 1511, auquel les auteurs du terroir apportèrent une si copieuse contribution: mais ils vont chercher ailleurs, dans les traditions de la littérature provençale ou de l'antiquité, des inspirations que l'Italie ne leur fournissait pas. Tout juste peut-on noter que la principale chaire littéraire de l'Université valencienne, celle de poésie et d'éloquence, fut occupée quelque temps par un Italien, maître Jean Partheni³, qui y avait été nommé le 30 avril 1499; rien ne permet de supposer que son influence se soit répandue hors des salles de cours. Il fallait une autorité plus puissante que la sienne pour imposer une discipline et des habitudes venues d'ailleurs.

1. Première partie, n° 42. *Il S. Didaco Centiglia sposa una giovane e poi non la vuole e da lei è ammazzato.*

2. Ils ont été déjà recueillis dans Croce, *Ricerche Ispano-Italiane*, II. *Noterelle lette all' Accademia Pontaniana*, Naples, 1898, au début. — Farinelli, *Sulle Ricerche Ispano-Italiane di Benedetto Croce* (dans la *Rassegna Bibliografica della Letteratura Italiana*, Pise, VII, 1899, 284). — Mele, *Sur les Ricerche de Croce* (dans la *Revista crítica de Historia y Literatura*, 1898, 280 sq). — Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, III, Madrid, 1910, CLXXXIII.

3. Vives Liern, *Las casas de los estudios en Valencia*, Valencia, 1902, 118. Le document de 1499 indique *per maestro principal de legir de poesia e art oratoria maestro Joan Partheni italia.*

Cette autorité se rencontra lorsque la reine Germaine de Foix épousa, en 1526, un an après la mort du marquis de Brandebourg, l'aimable et entreprenant Fernand d'Aragon, duc de Calabre. Aussitôt, par la seule présence du nouveau venu, la cour, qui se tenait à Valencia, subit une notable transformation. Cet Italien y apporta une conception nouvelle de la vie courtoise, le goût d'une existence plus curieuse de plaisirs discrets que de joies brutales, plus chevaleresque que guerrière. A son instigation, la résidence du vice-roi fut transportée de l'étroite et sombre demeure des archevêques, où Germaine s'était installée, au somptueux et vaste Palais-Royal, sur la rive gauche du fleuve, dans un site verdoyant, non loin du chemin qui conduisait à la mer. Dès lors, il se donna au plaisir, il multiplia les fêtes, les chasses, les joutes avec d'autant plus d'ardeur qu'il avait un long arriéré à rattraper.

Mélancolique jeunesse que la sienne ! La conquête du royaume de Naples en 1504 par le roi Ferdinand d'Aragon lui avait ôté l'espérance de régner jamais sur le domaine paternel. Il dut passer en Espagne, auprès du souverain qui l'avait dépossédé. Traité à la fois en parent et en vaincu, installé dans une situation équivoque à la cour du roi Catholique, il y joua — non sans quelque mauvaise humeur — le rôle ingrat de souverain dépossédé. L'hospitalité qu'on lui accordait se changea en captivité lorsqu'en 1512 il eut prêté l'oreille, durant la guerre de Navarre, aux déloyales propositions du roi de France. Le château de Játiva, à quelques lieues de Valencia, devint sa prison, et il n'en sortit que dix ans plus tard, lorsque les révoltés des Germanies le sollicitèrent de se mettre à leur tête. Il eut la sagesse de refuser, et du coup la faveur du roi d'Espagne lui revint. Elle se manifesta en lui offrant en 1526 la main de Germaine de Foix et en l'associant à elle dans l'administration de la vice-royauté. L'amour n'avait eu aucune part dans cette union, mais l'intérêt, qui avait décidé le duc à l'accepter, le poussa constamment à s'en accommoder. Ses rêves étaient enfin réalisés : il avait sinon la royauté, du moins la dignité qui en approchait le plus ; il avait surtout la richesse et l'au-

torité nécessaires à la satisfaction de ses goûts les plus raffinés.

Il rallia autour de lui les poètes qui maintenaient à Valencia les traditions d'Auzias March. La plupart de ceux qui avaient collaboré au *Cancionero* de 1511, D. Serafin de Centelles, comte de Oliva, D. Alonso et D. Juan de Cardona, le commandeur Escrivá, et tant d'autres que Menéndez y Pelayo a si brillamment caractérisés¹, devinrent les amis ou les protégés du duc. Car il se piquait de littérature. Il dépensa une part de son activité à se constituer une bibliothèque digne de son rang et de sa richesse. En 1527, dès le lendemain de son mariage, il envoya à Naples, où sa mère et ses sœurs habitaient, son homme de confiance, Jérôme Furnari, avec mission d'en rapporter ce qui restait de la fameuse librairie des rois de Naples. L'inventaire authentique² des livres dont le missionnaire du vice-roi prit possession en Italie atteste aujourd'hui encore l'importance de ce premier fonds. D'opportunes acquisitions ne cessèrent pas de le grossir. Et sur la fin de sa vie, ce fut une admirable collection que le duc légua au monastère de San Miguel de los Reyes, d'où quelques-uns sont passés à la Bibliothèque universitaire de Valencia, mais d'où un trop grand nombre ont disparu sans laisser de traces³.

Les artistes, en même temps que les écrivains, méritèrent ses faveurs. Il songea un moment à s'assurer cette sorte de gloire que des monarques bâtisseurs ont acquise. Germaine de Foix, en mourant, l'avait chargé de pourvoir à la fondation d'un monastère. Il installa donc en 1546 une colonie de Hiéronymites au nord de Valencia, sur l'emplacement d'un ancien couvent de Bernardins, et il prétendit édifier pour elle un monastère digne de lui. Il le voua à saint Michel et aux Rois de

1. Au tome VII de son *Antología*, 226 sq.

2. Il est aux mains d'un bibliophile valencien, D. Isidoro Fourrat.

3. Cf. G. Mazatinti, *La biblioteca dei Re d'Aragona in Napoli*, Rocca S. Casciano, 1897. — F. Bofarull y Sans, *Alfonso V de Aragón en Nápoles*, dans *Homenaje á Menéndez y Pelayo*, Madrid, 1899. — *Inventario de los libros legados por el Duque de Calabria al Monasterio de San Miguel de los Reyes en Valencia* dans la *Revista de Archivos*, primera serie, t. IV.

l'Écriture, d'où lui vint par abréviation le nom de Saint-Michel des Rois, et il pria Charles-Quint de lui prêter ses meilleurs architectes. Alonso de Covarrubias en personne se transporta de Tolède à Valencia; il traça des plans somptueux et il en confia l'exécution à Vedaña. La suite ne répondit pas à ces débuts. La mort du duc, des compétitions d'Ordres rivaux et le manque d'argent firent durer près d'un siècle les travaux de construction, auxquels les derniers compléments furent apportés, sans gloire comme sans splendeur, il n'y a guère plus de cinquante ans. Notre Mécène avait conçu cette fois des ambitions supérieures à ses forces.

Il a réussi du moins, sans que nul puisse lui en contester la gloire, à répandre dans Valencia le culte de la galanterie et de l'esprit. Tous les attraits de la Renaissance italienne, tous les raffinements d'une civilisation subtile se répandirent dans la vallée du Turia le jour où il y eut pris ses quartiers. Nul à coup sûr ne pouvait davantage les rendre aimables, et rarement deux pays ont trouvé un intermédiaire plus séduisant. Parmi les trois maris de Germaine, il est le seul qui sache nous plaire. Plus gracieux que le roi Ferdinand, qui se résigna à un mariage tardif par ambition politique, plus ingénieusement entreprenant que le marquis de Brandebourg, à qui une mort prématurée ne laissa point le temps de se montrer, plus brillant et fastueux que sa propre femme qui a réussi ce tour de force de jouer officiellement le premier rôle sans jamais sortir de l'effacement, il exerça à Valencia avec un incontestable succès la vice-royauté de l'esprit, et de ce règne, comme de tous les grands règnes, une chronique nous est restée : c'est le *Courtisan*, de Louis Milán.

L'auteur et le livre mériteraient de retenir longtemps l'attention. Ils réalisent, l'un et l'autre, cette alliance de l'imitation italienne et de l'originalité valencienne qui devint, grâce au duc de Calabre, le trait dominant de sa cité d'adoption. De Louis Milán nous savons peu de chose. Sa vie se déroula tout entière à l'ombre des palais dans la familiarité de cette aristo-

cratie à laquelle il appartenait par naissance et par goût. Quant au livre, il fut écrit sans doute, ou du moins ébauché, au temps même des fêtes qu'il nous raconte, c'est-à-dire avant la mort de Germaine de Foix, survenue dans sa résidence favorite de Liria, non loin de Valencia, vers la mi-octobre 1538¹, mais il ne fut mis au point et imprimé qu'en 1561. A cette date personne ne survivait parmi les acteurs principaux de la comédie galante qui s'était représentée à Valencia pendant une douzaine d'années. Mort le duc de Calabre depuis 1551, morte elle-même depuis le 4 janvier 1554 la seconde femme du duc; cette Doña Mencía de Mendoza, si prodigieuse d'obésité que chacun de ses bas, au témoignage d'un contemporain, contenait plus de 24 litres de froment, et si encombrée de graisse que, le nez en étant obstrué, elle respirait seulement par la bouche². Ainsi ce tableau brillant reçut ses touches définitives avec le recul nécessaire. L'auteur le paracheva au crépuscule de sa vie, parmi ses souvenirs et ses regrets, à peu près comme Gaspar Mercader devait à la fin du siècle tracer dans son *Prado de Valencia* le récit d'un amour déjà mort et de réjouissances évanouies.

Écrit pour rivaliser dans la faveur des dames avec le livre fameux du comte Baldassare Castiglione, que Boscán avait traduit en espagnol, « le Courtisan », de Louis Milán, se distingue de son modèle en ce qu'il est moins didactique et moins grave. La conception de l'honnête homme qu'il nous suggère n'est pas si arbitraire, si proche de la perfection qu'elle décourage par avance toutes les bonnes volontés. Si Castiglione a tracé un portrait de l'homme de cour idéal, Milán a plus simplement essayé d'écrire une sorte de manuel de conversation et d'offrir aux courtisans, dans un cadre approprié, des modèles dans l'art de causer galamment et de plaisanter à la manière des cours — *burlar á modo de palacio*. La conversation, voilà au dire de Louis Milán la pierre de touche d'une civilisation

1. Llorente indique, à tort, 1535.

2. B. N. P., ms. esp. 147, 604 et 639.

raffinée; et, en effet, son livre tout entier se passe en dialogues, dont le sujet ou plus simplement l'occasion sont variés à l'infini. Il faut peu de chose pour que la conversation commence, il faut moins encore pour qu'elle dévie ou qu'elle ricoche : « Il est d'un bon courtisan, lit-on quelque part, de se complaire à changer de conversation¹. » Mais le passage d'un thème à l'autre se fait insensiblement, sans même que nous en ayons conscience : tant il est vrai que l'unité du livre ne réside ni dans le choix du sujet, ni dans une intrigue bien liée, mais dans le ton qu'il emploie, dans l'esprit dont il s'inspire.

L'esprit de l'ouvrage, c'est un esprit de galanterie. Le ton, c'est celui d'un enjouement narquois qui va parfois jusqu'à l'ironie. Cette galanterie est à la fois raffinée et grossière. Tantôt elle se complait à des complications sentimentales, aux entreprises amoureuses à longue échéance, aux détails enfantins et mièvres, aux mignardises d'amants langoureux : tantôt elle s'attarde à des précisions déplaisantes², et elle vide l'amour de tout ce qui en fait la profondeur pour le réduire à une série de démarches, à une casuistique purement formelle. Elle dégrade volontiers la passion en insistant sur les ridicules dont elle s'accompagne. Elle nous montre un amoureux blotti pour attendre sa belle dans un poulailler d'où il sort couvert de poux; elle nous en montre un autre réduit à se hisser dans un arbre, comme l'Arsileo de la *Diana* de Montemayor, d'où il imite, pour attirer sa belle, le cri du hibou. Bref, elle ne vaut point par elle-même, mais par les gausseries dont elle est l'occasion, par la manière dont elle s'exprime, par le style, en un mot, et par un ton de badinage.

« Le Courtisan » dépeint la cour du duc royal de Calabre et de la reine Germaine³. Les divertissements de cette cour (car bien entendu Louis Milán enregistre les jeux de ses compa-

1. *El Cortesano*, 135.

2. Voyez, par exemple, de nombreuses allusions au « mal français ».

3. « Representa la corte del real duque de Calabria y la reina Germana. » *El Cortesano*, 5.

gnons à l'exclusion des occupations sérieuses) surprennent par leur variété. Ils vont depuis les discussions les plus quintessenciées sur l'amour jusqu'aux farces les plus grossières, celle par exemple qui consiste à lâcher sur le crâne chauve d'un prétendu chanoine deux faucons dressés à la chasse. Dans la gamme de ces plaisirs le théâtre de société avait sa place marquée, et, en effet, « Le Courtisan » nous offre le récit d'une représentation et le texte à peu près complet de la pièce représentée¹.

Il s'agit d'une farce : c'est du moins sous ce titre que Louis Milán la désigne, sans qu'il faille attribuer pour cela à la pièce une valeur comique dont elle est absolument dépourvue. Elle fut réellement représentée au Palais-Royal de Valencia en présence du duc de Calabre et de Germaine de Foix, c'est-à-dire avant 1538². Elle met en scène sept commandeurs de l'ordre militaire de Saint-Jean et le capitaine commandant la flotte qui appartenait au même ordre.

On sait que Malte avait été donné en 1530 par Charles-Quint à l'ordre de Jérusalem pour le dédommager de la perte de Rhodes. Or, c'est à Malte que les personnages de la « Farce » déclarent s'être embarqués. L'œuvre se place donc entre 1530 et 1538. Ils ont vogué pendant vingt jours sur la galère capitane, et après quelques aventures maritimes les voilà maintenant en sûreté dans le Palais-Royal de Valencia. Mais qu'est-il advenu des dames dont ils sont les serviteurs et qui s'étaient mises en route le même jour qu'eux sur trois galères? Le capitaine ordonne qu'on fasse le guet sur toute la côte. Hélas! les guetteurs apportent de mauvaises nouvelles. Une flotte turque s'est emparée des galères et des dames; elle relâche maintenant avec sa prise dans le port voisin de Denia. Un

1. Pp. 156-182.

2. Le duc est nommé dès le premier vers de la *Farsa* :

« Duque, todo rey sin falta... » (156),

et la *reine* Germaine est clairement désignée, lorsque le Capitaine déclare que la fortune

« Nos ha puesto en tal posada

Que si es el Real nombrada,

Es por quien hoy posa en ella. »

(157.)

conseil de guerre se tient entre le capitaine et les commandeurs ; chacun veut reconquérir la dame de ses pensées. Alors le capitaine part en quête des Tures et il les ramène en nombre égal à celui des commandeurs. Lui-même provoque un des infidèles, le vainc, reconquiert la dame qu'il aime, et à son exemple chacun des commandeurs se livre successivement au même manège : provocation, combat, conquête de l'objet aimé. Après quoi chevaliers et amoureuses s'abandonnent, libérés enfin de la tempête et du corsaire, à la joie de la réunion. Propos galants et chants d'amour se succèdent en bel ordre. Les Tures, dûment vaincus, n'en gardent pas rancune et dansent un ballet, bientôt suivi d'un tournoi à pied, jusqu'au moment où tous les acteurs, Tures, chevaliers et nobles dames, manifestent au duc de Calabre, en l'honneur duquel ils viennent de jouer, leur intention de repartir pour Malte.

Cette analyse, pour incomplète qu'elle soit, laisse voir que la « Farce » de Louis Milán tient moins de la comédie que du ballet. Ce sujet guerrier, qui donnait occasion pour les acteurs à des déguisements somptueux, — ces personnages répartis en trois groupes numériquement égaux, chevaliers, dames et Tures, — les entrées et sorties des acteurs qui se font toujours par masses et jamais individuellement, — tout cela dénote le souci de plaire à l'œil du spectateur autant qu'à son esprit. Lors même que les personnages parlent, ils ne le font pas librement, mais selon une stricte symétrie : les strophes leur sont mesurées et exactement partagées. A un seul moment on note l'annonce d'un vrai dialogue avec tout ce que ce mot suppose de souplesse et de laisser-aller : c'est lorsque le capitaine envoie sur la côte des guetteurs qui épieront la prochaine venue des galères. Il choisit pour cette mission Jean de Séville et Gilot, qui apparaissent dans la pièce sous leur nom véritable ; ils étaient, l'un et l'autre, bouffons du duc de Calabre. Sans doute, ils étaient passés maîtres dans leur art, car Louis Milán attend d'eux une véritable collaboration : il se borne dans le texte de sa pièce à introduire par un très sec « ils disent que... » (*dicen que...*) le canevas sur lequel les acteurs deve-

nus auteurs broderont à leur fantaisie. En sorte qu'au seul moment où la pièce abandonnerait quelque chose de sa raideur, l'auteur se récusé et passe à d'autres la parole.

Ce n'est point par maladresse qu'il en use de la sorte. Son livre entier et la « Farce » elle-même sont là pour attester son savoir-faire. Avec quelle ingéniosité ne retourne-t-il pas, au début de sa pièce, cette idée, sept fois répétée par les personnages différents, que si leur nef a échappé au naufrage, leur cœur a sombré sur la mer d'amour ! Et quelle habileté dans l'art de versifier, sensible surtout dans les parties chantées où le rythme se modifiait selon les exigences de la musique, mais appréciable encore dans les autres parties de la « Farce » ! Il y manie alertement cette strophe, un peu lourde, formée par la réunion d'une *redondilla* et d'une *quintilla*, qui était encore dans cette enfance du théâtre l'instrument le moins imparfait qu'il eût à sa disposition. Si peut-être il abuse des formes verbales qui lui fournissent des finales trop aisément identiques, il n'en sait pas moins, pour la succession des rimes, rester fidèle à l'ordre qu'il a une fois choisi (abba-cdecd). Non, ce que la « Farce » a de gauche et de figé, ne lui est pas imputable à lui, adroit poète rompu à son métier, mais bien au genre qu'il cultivait ce jour-là. Forcé lui était de composer une pièce qui mêlât, selon un dosage savant, la déclamation, la pantomime, la musique, voire l'escrime. Destinée à être jouée dans un salon princier, il fallait que cette Farce mît en œuvre tous les arts chers à la noblesse ; et c'est pour cela qu'elle n'est franchement ni un ballet, ni un opéra, ni une comédie, mais un compromis incertain et assez gauche entre des genres qui n'avaient pas encore reconnu leur nature propre.

Au reste, beaucoup mieux que par des considérations théoriques, le spectacle offert aux invités du duc de Calabre s'explique par des rapprochements avec le théâtre italien. Pour Valencien qu'il fût, Louis Milán, en combinant sa pièce, a pris modèle sur l'étranger. Espagnole par la langue, la « Farce » est italienne par l'inspiration. Depuis le livre de M. d'Ancona, on sait avec précision comment la *Sacra Rappresentazione* est

née à Florence de l'union de deux spectacles : d'une part la *Devozione*, qui disposait sous forme dramatique l'office religieux du jour ; d'autre part, les fêtes nationales de Florence en l'honneur de son patron saint Jean. Or, ces fêtes fournissaient occasion à de pompeux cortèges formés principalement par des chars sur lesquels des épisodes religieux étaient figurés comme dans la procession de la Fête-Dieu à Valencia. Après le défilé, chaque char donnait sur la place de la Seigneurie un spectacle, qui n'était guère qu'une pantomime fastueuse, à peu près sans paroles et où la musique tenait une place importante. Ne trouvons-nous pas dans ces fêtes florentines de la Saint-Jean les deux éléments essentiels, le *geste* et la *musique*, qui se combinaient pour donner son prix à la « Farce » de Louis Milán ?

Si l'on objecte que de Florence à Valencia il y avait trop loin, et que d'ailleurs les circonstances de la représentation étaient de part et d'autre trop différentes, nous trouverons à Naples même, dans la propre patrie du duc de Calabre, le modèle dont le librettiste valencien s'est inspiré. Avec la dynastie aragonaise l'art dramatique commença véritablement à Naples, et le genre le plus cultivé, plus cultivé peut-être que dans toute autre cour italienne, ce fut précisément la farce allégorique, la même dont le « Courtisan » nous a conservé un exemple. Les fêtes royales, célébrées en grand nombre vers le milieu du quinzième siècle, comportèrent des spectacles de ce modèle, et un poète fameux, Jacopo Sannazzaro, doit une partie de sa gloire au succès avec lequel il composait des « Farces », c'est-à-dire des pièces allégoriques à grand spectacle destinées aux fêtes de cour. Une de ces farces fut récitée le 29 novembre 1489, à Castelnuovo, par ordre du précédent duc de Calabre. A l'occasion des réjouissances qui célébrèrent en 1492 la prise de Grenade, Sannazzaro fit représenter avec un éclatant succès une pièce de sa manière¹. Dans ces specta-

1. Je résume ici — sans y insister, car ils sont fort connus — les travaux suivants : Aless. d'Ancona, *Origini del Teatro italiano*, Torino, 1891, 2^e éd., 2 vol. — Croce, *I Teatri di Napoli, Secolo XV-XVIII*, publié d'abord dans *Archivio storico per le province Napoletane*, années XIV-XVI, 1889-1891.

cles qui ont frappé les regards de notre duc de Calabre encore enfant, nous saisissons sur le vif les modèles qu'il a plus tard transportés à Valencia.

La farce, telle qu'on la pratiquait dans les cours d'Italie, s'inspirait volontiers d'anecdotes ou d'épisodes empruntés à l'antiquité classique. Il en fut certainement de même à Valencia, et si Milán se sert seulement du mot de « mascarade », *máscara*, pour désigner sa « Guerre des Grecs et des Troyens¹ », celle-ci était bien réellement une farce, c'est-à-dire à la fois un ballet et un opéra, puisqu'elle se développe selon les données d'un scénario. Le livre du « Courtisan » n'a pas inséré le texte complet de la représentation ; il se borne à en donner la description et à en détailler les splendeurs. Nous y voyons défiler les troupes rivales des Grecs et des Troyens, nous assistons aux défis qu'elles échangent et aux tournois où elles joutent jusqu'à la médiation de la nymphe Syringe et d'Apollon.

A peu près analogue, quoique peut-être elle n'ait jamais été représentée, relevant en tout cas des mêmes modèles et faisant appel aux mêmes acteurs, nous apparaît la « Chasse des Dames et Chevaliers de Troie » — *Montería de las damas y caballeros de Troya*² — dont Louis Milán est censé donner lecture durant une réception chez le duc de Calabre. C'est l'histoire d'une chasse à laquelle les Dames de Troie prennent part. Il y a d'abord Hélène, puis arrivent, chaque groupe faisant l'objet d'une description, Troïle et Polixène, Hector et Andromaque, Corèbe et Cassandre, Enée et Créüse, le roi Priam et la reine Hécube. Avant la chasse, Cassandre monte sur un arbre et conseille aux Troyens de renoncer à la guerre contre les Grecs ; ce conseil n'est pas entendu ; au contraire, tous les Troyens présents la contredisent et la raillent. La chasse a lieu dans les meilleures conditions, et les Troyens rentrent triomphants dans

1. Pp. 428-59. Ce titre n'est pas dans « Le Courtisan » ; je me permets de l'introduire ici pour plus de commodité.

2. Pp. 216-39. La *Montería* est écrite en vers octosyllabes mêlés de *quebrados* de quatre syllabes ABBc CDDe EFFg GHHi, avec des parties chantées où le rythme change.

la ville, persuadés que le succès de cette chasse présage le succès de la guerre contre les Grecs. Intrigue dépourvue d'intérêt, à coup sûr, mais qui donnait prétexte à de savantes évolutions, à des chants variés et à des danses. La somptuosité du spectacle en faisait le mérite principal.

Plus compliquées par leur mise en scène et par leur forme allégorique, les « Fêtes de Mai » furent instituées par les chantres du duc de Calabre à l'imitation des Italiens. Il n'y eut pas en Italie de différence importante entre les farces et les *maggi*, et ceux-ci prirent souvent leur sujet dans l'antiquité païenne, par exemple le *Maggio di Semiramide* ou celui sur l'*Incendio di Troja*. Le « Mai » de Louis Milán est purement italien, il l'est parfois jusque dans sa langue, qui reproduit, à peine transposée, une chanson italienne :

Bien venga el magio,
El Confalonier selvagio ¹.

Il fut représenté dans le jardin du Palais-Royal au milieu d'un décor de verdure et de toile peinte, en présence d'un groupe de nymphes et du chevalier Mai, dont un gonfalonier représentait le personnage. Une fontaine magique, la Fontaine du Désir, faite d'argent massif et surmontée de la statue de Cupidon, révélait à ceux qui s'approchaient de sa vasque — selon qu'elle leur versait ou leur refusait son eau vivifiante — le sort réservé à leurs plus chers désirs ; nombre de spectateurs, se mêlant aux protagonistes de la fête, tentaient avec empressement l'épreuve révélatrice, et l'apothéose du printemps, qui semblait devoir être le thème principal du spectacle, cédait la place à une sorte de jeu de société, d'où les uns par les révélations de la fontaine sortaient confondus et les autres encouragés.

Le « Mai » italien était composé habituellement en strophes

1. *El Cortesano*, 366. Cf. d'Ancona, II, 250, le texte italien :

« Ben venga Maggio,
E'l gonfalon selvaggio ;
Ben venga Primavera... »

de quatre vers de huit syllabes, rimant le premier avec le quatrième, le second avec le troisième. Il se chantait sur un air lent et uniforme. Le rythme était marqué par l'accentuation de la première note de chaque mesure, qui correspondait à la troisième et à la septième syllabe de chaque vers. Quelques-unes des strophes de Louis Milán reproduisent en espagnol cette cadence traditionnelle :

MIRAFLORES : Paso, paso, mi Deseo,
 N'os pongáis á desear
 Lo que n'os puede matar
 De la muerte que yo veo.

Mais elles s'entremêlent, comme dans les *maggi*, de quelques morceaux de bravoure, qui en corrigeaient la monotonie et fournissaient, soit à l'acteur, soit à la musique, le prétexte de variations intéressantes.

Ces mascarades, ces fêtes de Mai, ces farces étaient le produit d'un art encore rudimentaire, qui visait aux grands effets de parade, non à la peinture des mœurs. Il suffit d'en lire le texte, et avec lui le « Courtisan », pour se persuader qu'en ce temps-là le théâtre laïque à Valencia, du moins le seul théâtre qui comptât, était enfermé dans les palais. Il semble même que l'un d'eux ait eu sur les autres demeures aristocratiques le privilège d'un quasi-monopole : c'était le Palais-Royal ou, à quelque endroit qu'elle fût établie, la résidence du vice-roi. Écoutez là-dessus D. Diego Ladrón déclarer, dès qu'on lui parle d'une farce, qu'il faut courir au Palais-Royal en faire hommage aux maîtres de céans : « Si vos grâces sont de cet avis, dit-il à un groupe de courtisans, allons au Palais-Royal offrir cette farce au duc et à la reine ; nous en ferons une autre avec les dames de la reine, afin qu'ils sachent tous deux que notre palais vaut autant que le leur¹. » D'où il ressort, d'une part, qu'organiser un spectacle hors du Palais-Royal était une entreprise peu commune : d'autre part,

1. Pp. 149-150.

que rien ne valait un divertissement dramatique pour assurer à une demeure seigneuriale le renom de fastuosité.

Pour représenter ces spectacles, le duc de Calabre ne s'adressait pas à des artistes étrangers. Il se contentait des ressources locales. Or, les artistes que Valencia à cette époque offrait en plus grande abondance, c'étaient des musiciens. Autour de Louis Milán, qui se met en scène à plusieurs reprises dans « Le Courtisan » au moment où il charme par ses accents des assemblées mondaines¹, un groupe de musiciens se constitua dont il fut le maître de musique et dont son livre, *Libro de música de vihuela de mano intitulado : El maestro*, publié en 1535, fut le manuel. Lui-même indique nettement, en nous décrivant une mascarade, que les deux principaux rôles, celui de Syringe et celui d'Apollon, qui comportaient une mimique importante, furent tenus par « deux grands musiciens » : ils s'en acquittèrent, précise-t-il, « avec beaucoup de naturel² ». Dans la « Farce » dont on a lu plus haut l'analyse, chevaliers et dames, enfin réunis après mille traverses, exhalent leur joie dans des chants. Il faut en conclure que musiciens et acteurs se confondaient souvent et que, à la différence de ce qui devait se produire plus tard dans la troupe errante d'un Lope de Rueda, le musicien n'était ni spécialisé dans son emploi, ni dérobé par une toile à la vue du public.

A quel degré de la hiérarchie sociale appartenaient ces acteurs de fortune ? Il est certain que plusieurs d'entre eux vivaient de leur art, et que la reine ou le duc attachaient à leur personne des chantres³ au même titre et avec les mêmes salaires que leurs bouffons ou leurs aumôniers. Nous possédons même, à la date de 1550, une liste des musiciens et des chantres qui formaient la « chapelle de musique » du Palais-Royal. La troupe se composait d'un maître de chapelle, d'un organiste, de six trompettes, de neuf « ménétriers », de vingt-quatre

1. Pp. 123 sq. ; 294 sq.

2. P. 435.

3. P. 361. Le duc dit : « *mis cantores* ».

chanteurs¹. Parmi eux se recrutèrent évidemment les interprètes des pièces de Louis Milán. Or — et ce n'est pas une médiocre surprise — tous les noms inscrits sur cette liste ont, à deux exceptions près, une sonorité parfaitement espagnole. Si les chantres Miguel Castagni et Pompeyo de Aussi venaient d'Italie², tous les autres, Joaquín Gil, Pedro García, Francisco Torrent, etc., etc., étaient des enfants du pays. Il faut donc en conclure que si les spectacles, par leur inspiration et jusque dans leur texte, se rattachaient étroitement à l'Italie, les agents qui collaboraient à leur exécution ne relevaient que de l'Espagne. Ainsi éclate, jusque dans cette forme si peu nationale de l'art dramatique, une dualité imprévue. Même en plagiant l'étranger, on restait patriote dans l'art d'en accommoder les dépouilles.

On est porté à croire qu'à ces musiciens devenus acteurs s'ajoutaient des gens du monde, transformés selon leurs aptitudes en acteurs ou en musiciens. Les passe-temps dramatiques étaient si bien dans le goût de ces grands seigneurs qu'on ne saurait douter de l'empressement qu'eux-mêmes et leur entourage ont mis à y collaborer. Leurs femmes, cependant, et leurs filles ne semblent pas y avoir pris part autrement que comme spectatrices. Sans doute, un personnage du *Cortesano* déclare quelque part³ que, après la « Farce » de Louis Milán, qui sera représentée au Palais-Royal, il se propose « d'en faire une autre avec les dames de la reine », mais il veut dire par là qu'il associera les dames de la reine à l'élaboration de la farce, aux préparatifs de la représentation, et qu'il les en fera juges, mais nullement qu'il sollicitera leur concours comme

1. *Alcahali*, xxv, n. 2.

2. Sur les écarts auxquels certains Italiens en résidence à Valencia s'abandonnaient, cf. Timoneda, *Memoria Valentina*, Valencia, 1569 : « Año de mil quinientos y treynta y dos, a veynte y nueve de Junio el Provisor del Arçobispo sacó á la verguenga un hombre Genovés, porque de contino baylaua; y dezia que le quedo, porque yendo baylando con otros compañeros, passo el sanctissimo Sacramento, y no se arrodillaron, y por milagro se quedaron baylando. Y por ser maldad lo açotaron por Valencia; y despues jamas bayló. » Les Italiens, par ces écarts de conduite, étaient-ils devenus suspects? Évitaient-on de les introduire dans des corporations officielles?

3. P. 149.

actrices. La vérité, c'est que les rôles féminins étaient tenus par des hommes, en particulier par les chantres de la cour : Louis Milán nous dit sans ambages que, dans la fête de Mai, les chantres de Son Excellence étaient déguisés en nymphes et que, dans la mascarade des Troyens et des Grecs, la nymphe appelée Syringe et le dieu Apollon étaient représentés par « deux grands musiciens ». D'où l'on peut conclure qu'au début du seizième siècle, les actrices étaient inconnues, même sur les théâtres de salon.

Il n'en reste pas moins que, hormis les dames, tout le monde à la cour de la vice-reine pratiquait l'art dramatique. Auteur, acteurs d'occasion, musiciens de métier, tous, qu'ils soient professionnels ou amateurs, appartenaient à ce cercle fermé qui constituait l'entourage de Germaine de Foix. C'était un théâtre aristocratique, aussi bien par les pièces qu'il représentait que par son organisation.

Ce caractère d'exception fit à la fois la faiblesse et la force du théâtre italien tel qu'il s'était implanté à Valencia. Il disposait de trop de ressources, il avait des alliés trop puissants pour ne pas obtenir un succès immédiat ; mais il était trop artificiel, il s'imposait par des moyens trop étrangers à l'art dramatique pour que la faillite ne succédât pas promptement à la prospérité. Ces spectacles de luxe ont disparu avec celui qui les avait suscités, et ils n'ont guère laissé de traces. Les préférences allaient à un théâtre plus espagnol dont les Valenciens connurent quelques modèles dès la première moitié du seizième siècle, et dont ils apprécièrent les mérites.

III

On aurait tort de croire que les importations italiennes, même au temps de leur plus grande faveur, ont étouffé ou contrarié toute autre manifestation de l'art dramatique. Pour la clarté de l'exposition, il a fallu distinguer dans cette étude du théâtre laïque à ses débuts plusieurs courants, issus de

sources différentes et se développant sans se confondre ; mais ils ont traversé Valencia en même temps et non successivement. En face de l'Italie, la Castille a exercé son influence, d'autant plus efficace qu'elle se prévalait d'une suzeraineté administrative. Sans insister sur des œuvres dont la plupart relèvent à peine de Valencia, il convient de marquer brièvement leur importance.

L'influence prépondérante de Jean del Encina sur le théâtre castillan pendant la majeure partie du seizième siècle a été suffisamment mise en lumière par la critique pour qu'il soit inutile de revenir ici sur ce sujet. En réalité, l'apparition du *Cancionero* de 1496 est un fait important dans l'histoire de la littérature dramatique de la péninsule. Ce recueil contenait, en effet, au milieu d'autres poésies, huit *Églogas* dramatiques, ou *representaciones*, qui allaient servir de modèles à un grand nombre d'auteurs. Le nombre de ces pièces s'augmentait encore dans les éditions subséquentes : deux autres étaient publiées dans celle de 1507 (de Salamanque), et deux encore (dont l'*Auto del Repelón*) dans celle de 1509 (de Salamanque également). Il y faut ajouter deux églogues nouvelles, assez différentes des antérieures, qui restèrent en dehors de ces collections (*Plácida y Vitoriano*, *Cristino y Febea*). Que le succès de ce théâtre ait été grand et rapide, le nombre des éditions suffirait déjà à le prouver¹ : l'on n'en compte, en effet, pas moins de sept en vingt ans, de 1496 à 1516. Ce succès est attesté plus éloquemment encore par le nombre considérable d'imitations qui en furent faites au cours du seizième siècle ; il y eut véritablement une « École de Jean del Encina », dont les principaux représentants sont bien connus, et dont les productions restèrent remarquablement fidèles au type fixé par Encina ou par son émule et compatriote Lucas Fernández.

Ce type d'églogue dramatique castillane, ou salmantine, offre des caractères distinctifs qui le séparent nettement d'au-

1. Gallardo, II, art. Encina ; Menéndez Pelayo, *Antología*, VII, xxvi sq. ; Kohler, *Sieben span. Eklogen*, 15-17.

tres œuvres contemporaines se rattachant, par exemple, à l'école de Torres Naharro, et plus encore du théâtre postérieur de Lope de Rueda¹ : par ses personnages, par ses sujets, par sa langue, il est éminemment populaire, malgré ses origines classiques et virgiliennes, et malgré le rôle qu'il joua dans les représentations aristocratiques et les fêtes ecclésiastiques. Le caractère religieux y est fortement marqué, et il ne s'en émancipe que timidement. Il reste fidèle à la forme versifiée et à une langue un peu composite et arbitraire dont les éléments sont empruntés à une variété du dialecte salmantin (*sayaqués*).

Sans pousser plus loin cette définition de l'églogue encinienne, sur laquelle tout a été dit, il convient de constater la rapide diffusion de cet art vraiment national sur tous les points de la péninsule, diffusion attestée par le nombre relativement considérable des auteurs ainsi que des œuvres conservées¹ et de celles dont il n'est resté que la mention et le souvenir².

L'influence d'Encina et de Lucas Fernández, qui devait se faire sentir jusqu'à Rome et à Naples, s'étendit certainement de bonne heure jusqu'à Valencia. Nous nous bornerons ici à en donner une double épreuve. En 1513 sort des presses valenciennes une édition (très probablement la première) de la *Cuestión de Amor*. L'on sait que dans cette curieuse nouvelle sentimentale et historique, si bien expliquée par M. Benedetto Croce³, se trouve une églogue dialoguée⁴, que Flamiano et plusieurs de ses amis jouent pour divertir la cour de la duchesse de Meliano (Isabelle d'Aragon, duchesse de Milan). Cette églo-

1. Hernán López de Yanguas et le Bachelier de Pradilla, si ces deux noms ne désignent pas la même personne; Francisco de Madrid, Pedro de Vega, Martin de Herrera, Pedro López Ranjel, etc.

2. Cf. les trente-huit pièces dites de Gallardo, dans la liste de Cañete, — (Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, Madrid, 1867, *Prólogo*, LX-LXIII), et Kohler, o. l., 164-68.

3. *Di un antico romanzo spagnuolo relativo alla storia di Napoli* (Archivio storico per le provincie Napoletane, XIX, et tirage à part, Naples, 1894).

4. Le texte, reproduit dans les nombreuses réimpressions de la *Cuestión de Amor*, se trouve, en outre, mutilé et incorrect, dans le *Tesoro del teatro español* (Paris, Baudry, 1838), 139-141, et au tome II des *Orígenes de la novela*, 1907, 67-73.

gue nous dépeint le désespoir amoureux du berger Torino, c'est-à-dire de ce Flamiano, cavalier de *Valdeana* (Valencia?), dédaigné par l'altière Belisena (Bona Sforza, fille d'Isabelle et future reine de Pologne). Par le fond comme par la forme, cette composition est entièrement dans le goût de celles d'Encina. Les personnages sont des bergers, mais, en dépit des paysanneries et du langage rustique de Guillarda et de Quiral, le caractère courtois, aristocratique de ce jeu se montre manifestement dans l'élégance toute classique des lamentations de Flamiano. Ces octaves d'*arte mayor* font songer aux hendécasyllabes de Salicio et de Nemoroso :

Agora reposo, que solo me veo;
 Agora descanso en medio mis males.
 ¡O lagrimas mias, o ansias mortales,
 O tristes sospiros con quien yo peleo!
 La vida aborrezco, la muerte non veo,
 Que aun essa me niega su triste venir,
 E trueca el matarme con darme el vivir,
 Por no complacer el triste deseo...

Le style de l'églogue paraît bien de la même main que la *Cuestión* elle-même, et ce qui montre que ce n'est point une œuvre étrangère empruntée par l'auteur du roman, c'est que l'intrigue de la pièce reproduit simplement en vers celle de l'un des chapitres précédents (*De las cosas que Flamiano e Belisena passaron en aquel razonamiento*). C'est l'auteur lui-même qui le déclare : *Torino le torna á decir en metro lo que en la caça passó en prosa*.

Mais ce qui importe pour l'instant, c'est ce que cette églogue peut avoir de valencien. C'est à Valencia, avons-nous dit, qu'elle fut imprimée tout d'abord, en 1513, très peu de mois évidemment après qu'elle eut été achevée, puisque les événements historiques que l'on y rappelle se placent entre 1508 et le 17 avril 1512 : la bataille de Ravenne, *donde la mayor parte destos señores e cavalleros fueron muertos*, sert de dénouement. L'on ignore le nom de l'auteur et l'on ne sait pas davantage qui se cache sous celui du langoureux héros, Flamiano. Toutefois,

Menéndez y Pelayo, utilisant la clef fournie par M. Croce¹, émet l'idée, accompagnée d'un prudent point d'interrogation, que ce héros pourrait bien être D. Jerónimo Fenollet, de l'illustre famille si souvent citée dans les fastes de Valencia. Quoi qu'il en soit, c'est ce Flamiano qui nous est donné comme l'auteur de l'églogue où il exhale ses plaintes. Ajoutons qu'en elle-même, la *Cuestión de amor* est surtout un tableau de la vie de cour, une description des joutes, carrousels, fêtes galantes, où les toilettes des dames (il n'y en a pas moins de quarante) sont minutieusement décrites une à une, où l'on ne nous fait grâce d'aucune des devises des cavaliers. Or, ce genre de littérature a été de tout temps dans la tradition de l'opulente et joyeuse capitale levantine, particulièrement friande, comme l'attestent *El Cortesano*, la *Diana Enamorada*, de Gil Polo et le *Prado*, de Mercader, de ces chroniques du grand monde, des raffinements des toilettes, des catalogues de nobles dames et galants seigneurs. Tout cela, certes, ne prouve pas absolument que l'églogue imprimée à Valencia en 1513 soit une œuvre valencienne, mais cela tendrait tout au moins à rendre cette conjecture probable.

Il existe au surplus une preuve indiscutable de l'influence du théâtre d'Encina à Valencia au début du seizième siècle. Je veux parler d'une *Égloga pastoril* dont l'unique exemplaire connu se trouve dans un recueil factice de la Bibliothèque de Munich, signalé il y a soixante ans par Ferdinand Wolf². Le texte a été réimprimé, pendant le cours de nos propres recherches, par M. le Dr Eugen Kohler, de Strasbourg,

1. M. Croce a montré, en effet, que tous les pseudonymes sous lesquels l'auteur a dissimulé les noms véritables commençaient toujours par la même lettre que ces derniers. Mais il faut ajouter que, tout en modifiant les noms réels de personnes ou de lieux, il évite de les rendre absolument méconnaissables. Un lecteur averti pouvait les reconnaître assez aisément : Meliano = Milan ; Davenport = Avellino ; Persiana = Pescara, etc. C'est absolument le procédé dont usera D. Quichotte (II, 73) pour former les noms de bergers de son *pastoral gremio*, Pancino, Carrascón, Curiambro, etc. Cependant avouons que de Flamiano à Fenollet, malgré l'initiale, il y a loin.

2. *Sitzungsber. der Wiener Akad.* (phil.-hist. klasse), Bd. VIII, 1852.

qui a accompagné sa réimpression d'une étude à laquelle nous nous permettrons de faire quelques emprunts.

La *Égloga pastoril*, écrite en *décimas* octosyllabiques avec *quebrados* de quatre syllabes (AaBBACcDDC), est précédée d'un *argumento* et terminée par un *villancico*, une *copla* de deux quatrains et une dernière octave (*Desculpa de la obra*), dans laquelle l'auteur réclame l'indulgence et promet de ne point recommencer.

Tous les personnages sont ou des bergers ou des gens du village : le sorcier (*encantador*) Llorente, le vicaire Mossen Bartolomé, les bergers Juan Melenudo, Perantón, Gil Calvo, Climentejo.

L'intrigue n'a aucune unité : c'est une suite de sujets sans connexion et, par endroits, une véritable chronique locale. L'*argumento* suffira à résumer le sujet et à montrer le décousu de la composition :

Se introduzen cinco pastores; y el uno es encantador y el vicario del lugar; el qual es llamado para que haga fe de un casamiento; y el razonamiento d'ellos es la mayor parte de las cosas que se han seguido en Valencia de huyr de las gentes y del tornar; y de las fustas de los moros, y como nuestra Señora y sant Vicente Ferrer nos han guardado de perecer; y como un pastor vió á unas señoras nobles, que estando retraydas por las muertes en un lugar, se yvan á ver las fuentes y las huertas; y aquel pastor dize que deven de yr á buscar leña para ganar la vida; y otro pastor le responde y le dize en cierta manera los nombres de aquellas señoras, en las quales avía nombres de Ana Ysabel y María; y á la mezcla desto también de las passiones que los pastores suelen tener y ansias de las yervas y del ganado; y como á la fin un pastor se quería morir por amores de Ximena de Hontorio, y el encantador le sanó con sus untos y encantos y hizo que ella penasse de amores d'él; y á la fin un villancico.

Les allusions aux événements contemporains et aux personnes sont nombreuses : elles font en grande partie l'intérêt de la pièce. C'est tout d'abord une lamentation sur les malheurs du temps. Maladies et épidémies désolent le pays :

tenemos
Tantos males y dolencia,
Que de fiebre y pestilencia
Claramente nos perdemos

(V. 17-20.)

Tous, nobles et roturiers, se sauvent pour échapper aux épidémies et aux menaces des Mores, lesquelles deviennent insolentes et se multiplient avec une abondance inquiétante, tandis que les flottes turques et barbaresques s'emparent des vaisseaux valenciens et viennent braver les chrétiens jusque chez eux. Seuls les jurats (*los del regimiento*) sont restés à leur poste. La tristesse et la solitude d'aujourd'hui contrastent douloureusement avec l'abondance joyeuse d'hier; et ce contraste inspire à l'auteur, qui d'ailleurs se souvient des *coplas* fameuses de Jorge Manrique, les meilleurs vers de son églogue :

¡ O solitaria que queda,
 Á según era
 La tan poblada ciudad!
 Dolor era de mirar,
 De quan poca gente queda.
 ¿Qué es de tantos galanes
 Principales,
 Que tenías en tí, Valencia?
 ¡Cómo te han hecho ausencia,
 Toviendo tan pocos males!
 Qu'es de tanta gente honrada
 Ataviada,
 Y las damas festejadas,
 Tan vestidas y arreadas!
 Que no te ha quedado nada... etc. (V. 156-170.)

Les pauvres gens n'oublient aucun de leurs maux : épizooties, sécheresse, pillage de leurs récoltes par les fugitifs. Cette lamentation est assez gauchement interrompue par une allusion à l'apparition dans le pays de trois nobles dames dont on n'indique que les prénoms : María, Ysabel, Ana. Juan, qui joue le rôle de moraliste et qui a déjà rappelé plus haut les prédications du grand saint valencien, Vincent Ferrier, assure que tous ces maux cesseront dès que le peuple vivra plus chrétiennement; et, en effet, déjà la bonté de Dieu recommence à combler de biens ce peuple de Valencia. Les fièvres et autres maladies ont disparu, les fugitifs sont revenus :

Aora, que todo hombre es sano,
 Dios loado,
 Y las gentes son tornadas. (V. 701-703.)

Il semble qu'entre les scènes finales et celles du début un certain temps se soit écoulé. Quoi qu'il en soit, Perantón ainsi réconforté entretient les bergers de ses amours malheureuses pour Llorenta, et chacun d'eux parle de sa belle, la Juana, ou la Ximena de Montorio. Cette dernière a repoussé l'amour de Clemente, qui est si désespéré que les bergers ont recours pour le sauver à l'*encantador* Llorente. L'églogue se termine par la longue et curieuse scène de l'incantation, qui est intéressante pour le folk-loriste.

A ce simple résumé, on devine aisément que la valeur dramatique de cette sorte de revue valencienne est des plus médiocres : mais elle est intéressante pour l'histoire du théâtre local, puisqu'elle montre que très peu de temps après Encina, ses procédés dramatiques, son art, sa langue avaient acquis droit de cité dans les provinces les plus éloignées. M. Kohler, s'appuyant sur la double mention de la peste et de l'apparition de la flotte turque devant Valencia, qui amenèrent l'exode de la population, fixe¹ la date de l'églogue en 1519. Et cette date est, en effet, vraisemblable, quoiqu'il y ait lieu de la vérifier avec plus de précision.

Les attaques des Mores contre Valencia, les paniques que l'annonce d'un débarquement provoquait dans la cité, ont été si nombreuses dans la première moitié du seizième siècle qu'il n'est pas possible de s'en tenir à cet indice. En août 1532, en juin 1536, les Turcs, stimulés par Barberousse, débarquèrent sur la côte où ils exercèrent de terribles ravages². En 1519, ils ne débarquèrent pas, mais le bruit courut d'une attaque prochaine ; la population s'en alarma si vivement qu'on arma un peu partout les habitants, qu'on créa des milices, qu'on exerça les compagnies. Sur ces entrefaites, la peste se déclara dans la cité : c'était une visiteuse dont on ne connaissait que trop les allures et les rigueurs. Depuis l'épidémie qui au quatorzième siècle ravagea l'Europe méridionale et qui atteignit

1. D'après Diercks (Gustav), *Geschichte Spaniens von den frühesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, 2 Bde. Berlin, 1895-96, 258-261.

2. Escolano, II, col. 1746, 1749.

Valencia en 1348, la *vértola* ou *gránola* avait emporté à intervalles rapprochés d'innombrables victimes¹. Mais en juillet 1519, on la vit approcher avec une terreur particulière. La cité, à la veille de la guerre des Germanies, était en pleine effervescence. Des présages menaçants avaient été observés. Le 19 février, la foudre avait atteint l'horloge dans la Grande Tour de l'Hôtel de Ville et un incendie s'était déclaré. Une inquiétude universelle régnait, comme à la veille des grandes crises. Aussi, dès les premières atteintes du mal, un exode général se produisit. Riches et pauvres, fonctionnaires et magistrats se réfugièrent dans la campagne ; et Escolano contredit ici l'églogue, qui délivre aux jurats un certificat de civisme dont l'historien ne les a pas jugés dignes². La cité étant privée de ses chefs, des troubles éclatèrent bientôt : ils furent déchainés par un franciscain, Louis Castelloli, qui, dans un sermon prononcé à la cathédrale en juillet 1519, le jour de la Sainte-Madeleine, soutint cette thèse que tant de malheurs s'abattaient sur la cité pour châtier chez ses habitants le vice de sodomie. Les auditeurs de cette harangue se répandirent dans les rues en quête de sodomistes, et bien entendu ils crurent en avoir trouvé. On lira dans Escolano le récit des événements qui suivirent³. Ce qui précède suffit pour expliquer notre églogue. Si elle se termine sur l'assurance que l'ordre naturel est rétabli et que Dieu ne reçoit plus d'offenses, ce n'est pas seulement parce que l'épidémie avait pris fin, c'est parce qu'on croyait avoir purgé Valencia des pécheurs immondes à cause de qui elle avait été châtiée. L'églogue scelle la réconciliation de la cité avec le Ciel : elle se place exactement à la fin de

1. Cf. *Compendio histórico de todas las epidemias padecidas en Valencia antes del año 1647*, par Fr. Bartolomé Ribelles, Valencia, José de Orga, 1804.

2. Escolano, II, col. 1448 : « Porque saliendo della [de la ciudad] huydos la mayor parte de los ministros de la justicia y oficiales de regimiento, y los ciudadanos ricos de hazienda y virtud quedó la miserable ciudad desapoyada de sus columnas. » — *Égloga*, v. 171 sq. (S'adressant à Valencia) : « Verdad es que te han quedado | Y no dexado | Todos los del regimiento. »

3. II, col. 1449 et suiv.

1519 ou au début de 1520. Elle est, à notre connaissance, l'œuvre la plus ancienne du théâtre laïque à Valencia.

La langue est à peu près (sauf le talent) celle d'Encina. Même en une œuvre dramatique à laquelle son auteur a voulu donner un caractère populaire et qui très vraisemblablement a été représentée, c'est le castillan qui est employé à cette date à Valencia. D'ailleurs, le genre de l'églogue salmantine, dès qu'on l'adoptait, entraînait, semble-t-il, l'usage du dialecte adopté par les fondateurs de ce théâtre.

A peine quelques expressions et quelques tournures nous avertissent-elles que le lieu de la scène est dans le royaume de Valencia. Perantón, qui est castillan (*no só sino castellano — Y bien llano*, v. 381), ayant dit en parlant du bétail, qu'il meurt *á montones*, Juan, qui est valencien, croyant qu'il veut parler des *moutons*, l'avertit qu'en valencien l'on dit *moltones*.

¡Calla ! que dizen « moltones »,
Si entiendes lo valenciano. (V. 379-380.)

En revanche, Perantón ne comprend pas l'italianisme *lontano*, dont se sert le valencien Gil :

No hazían sino huyrse
De la mar lo más lontano.
PERANTÓN : ¿Qué quiere dezir lontano,
Gil hermano?
GIL : Que se apartavan muy lexos...¹ (V. 119-123.)

1. Je doute que l'on puisse trouver dans l'églogue des traces bien nombreuses de valencien. Au vers 72 (*con falso esplete*), Baist voit dans *esplete* le mot français « exploit ». Il me semble beaucoup plus naturel et conforme au sens du passage d'y reconnaître le valencien *esplet* = abondance, foule. L'augmentatif *nasales* (v. 60) paraît une forme locale de *nasa*; *tovaja* (v. 353), dans le sens de *toalla*, est influencé par le valencien *toalles*. *Escotes* (qui manque, ainsi que beaucoup d'autres formes, dans le glossaire de Kohler) semble l'analogue du français *escot*, dans le sens de drap d'Écosse (v. 719). Quant à l'explication de *á colso rato* (v. 503) par *a coitivo rato*, proposée par Stiefel, elle paraît plus que douteuse. — Au v. 564, il faut évidemment lire *catando* et non *cantando*; au v. 592, *Trayo* et non *Frayo*; au v. 724, *hanse ydo* et non *han seydo*.

D'ailleurs, le caractère artificiel de cette langue rustique et plus encore de cette poésie pastorale, qui n'est qu'un masque, est reconnu presque par ces bergers eux-mêmes :

Déxate dessas razones,
Que aunque bivo entre pastores,
Entiendo lo palaciano. (V. 383-385.)

En somme, cette églogue pastorale, si elle n'enrichit pas sensiblement la littérature dramatique valencienne, mérite cependant d'occuper une place dans son histoire. Elle prouve l'existence à cette date reculée d'un théâtre très valencien par le sujet et par l'inspiration, mais qui empruntait sa forme, ses personnages, sa métrique et sa langue à la Castille. Le hasard nous a conservé cet échantillon de l'art dramatique de Valencia. Il est vraisemblable qu'il n'a pas été le seul et que bien d'autres analogues ont été perdus¹.

L'églogue a beau avoir une saveur populaire, elle n'en fut pas moins représentée, selon toute vraisemblance, devant un auditoire aristocratique. On discerne chez l'auteur le désir d'intéresser les gens du monde. L'épisode qui nous montre des dames de la noblesse se promenant à travers la campagne, à l'abri des épidémies, en quête d'un site pittoresque, la conversation que deux pasteurs engagent en les apercevant et leur façon discrète d'indiquer le nom des promeneuses², tout cela n'avait d'autre objet que de piquer la curiosité d'un public

1. Par exemple, cette pièce qui figure au *Registrum*, ou Catalogue, de la bibliothèque de Fernand Colomb : « La gran farsa christiana. Va. 1532. » Il est probable qu'il faut interpréter Va. par Valencia. Cf. Cotarelo y Mori, *Catálogo de obras dramáticas impresas pero no conocidas hasta el presente*, Madrid, 1902, 12. Quant à la *Égloga pastoril*, citée dans le même *Registrum* et cataloguée par M. Cotarelo à la p. 11 du *Catálogo* précité, c'est celle qui vient d'être étudiée.

2. V. 336 sq.

« Dezirte quiero sus nombres...
De aguela y madre de aquel
Que nos ha echo ser hombres. » [MARIE, ANNA.]
« La otra, de gran beldad,
De poca edad,
Madre d'él que bateó á Christo... » [ÉLISABETH.]

auquel les moyens de résoudre une énigme transparente ne manquaient pas. La fête se passait entre soi, dans le palais de quelque magnat; c'est ainsi que la plupart des Églogues de Jean del Encina avaient été représentées, et à Valencia, telle du moins que nous la connaissons, le théâtre n'aurait pas trouvé d'autre local où s'organiser.

Il ne faut pas s'étonner que la même société, qui collaborait aux spectacles d'apparat dans le goût italien, ait pris plaisir à des représentations plus modestes. Si peut-être elle avait ses préférences, celles-ci n'avaient rien d'exclusif. Tout en admirant ce que le duc de Calabre voulait qu'elle admirât, elle évitait des engouements aveugles. Le plus italianisé de ses membres, ce même Louis Milán, qui préparait ballets et féeries, lisait à ses moments perdus « La Célestine », dont deux éditions furent imprimées à Valencia dans les premières années du seizième siècle, et il en a laissé témoignage à deux reprises dans « Le Courtisan », qui est bien entre tous les livres publiés dans la péninsule au seizième siècle celui qui relève le moins de la fameuse « Tragicomédie ». Il a mis dans la bouche de Jean Fernández de Heredia la première de ces allusions : « Don Luis, déclare Fernández en s'adressant à l'auteur du livre, je vais vous surnommer Calixte, car de même qu'il allait répétant : J'appartiens à Mélibée, vous ne cessez de dire : J'appartiens à Marguerite¹. » Quant à la seconde référence, elle se trouve, par un contraste imprévu, dans cette Fête de Mai, dont l'inspiration et même le texte venaient en droite ligne d'Italie. Le chevalier Désir évoque les personnages qui moururent d'amour, L'eriano pour Laureola, Léandre pour Héro, Samson pour Dalila, Calixte pour Mélibée². Que le héros de « La Célestine » n'ait point paru déplacé en pareille compagnie, c'est une preuve décisive de l'influence exercée par elle jusque dans le milieu qui lui paraissait le plus fermé.

D'autres preuves plus directes sont parvenues jusqu'à nous.

1. P. 108.

2. P. 379.

Le bachelier Fernand de Rojas a certainement une petite part de responsabilité dans le *Cancionero de obras de burlas*, publié à Valencia en 1519 à l'imprimerie de Juan Viñao. Si la plus brutale des poésies de ce recueil, la *C... Comedia*, se donne pour une parodie des *Trescientas* de Jean de Mena, elle n'en invoque pas moins dès le début le patronage de la mère Célestine : « Elle s'appelait, y est-il dit à propos d'une vieille entremetteuse, Maria de Velasco... On ne la connaît plus que sous la dénomination de la *Buyza*, nom tout aussi célèbre en son genre que celui de la *Célestine*. »

Mais les œuvres qui à Valencia représentèrent la tradition directe de la « Tragicomédie », ce furent la *Comedia llamada Thebayda* et la *Comedia llamada Seraphina*, imprimées l'une et l'autre en 1521 par George Costilla, en même temps qu'une troisième pièce, dont nous aurons à parler tout à l'heure. De la *Thebayda* et de la *Seraphina*, il n'y a rien dire dans cette histoire du théâtre, car hormis leur titre de « Comédie », elles n'ont rien de dramatique. Ce sont, comme la *Celestina* elle-même, des romans dialogués, et le cynisme de leur intrigue, l'audace à peine croyable de certaines scènes auraient empêché, à défaut d'autres motifs, le moindre simulacre de représentation. Inégales par leur mérite et par leur longueur (la *Seraphina* est à la fois beaucoup plus brève et beaucoup moins ennuyeuse que la *Thebayda*), elles ont été écrites par un auteur qui résidait à Valencia, qui même connaissait de la cité, de sa langue, de ses usages ce qu'on en apprend par un séjour prolongé, mais qui, d'origine, de cœur, d'inspiration, était Castillan, et plus précisément Andalou.

Il convient mieux à notre dessein de suivre à Valencia l'influence de la *Celestina* sous la forme plus dramatique qu'elle avait prise en se combinant avec celle de la *Propaladia*. Il y a eu en Espagne, pendant la première moitié du seizième siècle, parallèlement à l'école qui relevait de Jean del Encina, une autre école dramatique placée sous le double patronage de Fernand de Rojas et de Torres Naharro. Elle a produit des œuvres plus amples, moins nombreuses peut-être, mais d'une

portée plus haute que les églogues enciniennes. Elle aspire à peindre — avec plus ou moins de finesse — la société contemporaine, à tracer — avec plus ou moins de sûreté — des caractères ou des silhouettes, à combiner des intrigues variées, où l'amour sous une forme parfois tragique entrecroise le feu de ses rivalités. Extérieurement, les pièces écrites sur ce modèle se reconnaissent à ce qu'elles portent presque toujours le titre de *Comedia* suivi d'un adjectif qui est dérivé du nom de l'un des personnages, par exemple la *Comedia Himenea* à cause de l'amoureux Himeneo ou la *Comedia Jacinta* à cause du *galán* Jacinto. Au contraire, les œuvres dérivées de Encina prennent plus volontiers la dénomination de « Églogue » ou de « Représentation » ou de *Auto*, quelquefois, mais rarement, celle de « Farce » ou de « Comédie ». Chez Torres Naharro, enfin, et chez ses disciples, la « Comédie » est divisée en cinq actes ou journées, elle est versifiée en strophes de *pie quebrado*, elle est précédée d'un prologue (*introito*) et d'un argument dont la récitation est confiée à un berger inculte et lourdaud¹.

Trois œuvres au moins détournèrent sur Valencia une partie du courant qui s'était formé dès la publication de la *Propaladia*. C'est à Naples, en 1517, que celle-ci fut imprimée pour la première fois; mais la plupart des pièces qui la composaient étaient déjà depuis plusieurs années du domaine public. Il ne faut donc pas s'étonner si à Valencia, dès le mois de février 1521, on achevait l'impression d'une comédie où l'influence de Torres Naharro est sensible. Elle s'intitule, selon la formule de cette école, *Comedia Hipólita*; elle avait été récemment composée — *nuevamente compuesta* — et elle a été publiée dans le même volume que les deux comédies *Thebayda* et *Seraphina*, dont il a déjà été fait mention. Seulement, tandis que ces deux comédies étaient en prose, tandis que par la disposition de leur

1. Cette distinction entre les deux écoles dramatiques a été établie par Menéndez y Pelayo. Il y est revenu dans plusieurs de ses œuvres, à bien des reprises. Cf., notamment, *Propaladia de B. de Torres Naharro*, con un estudio crítico de D. M. Menéndez y Pelayo, II, Madrid, MCM, cXLVI sq. — *Orígenes de la novela*, III, Madrid, 1910, cXLVII.

intrigue et le laisser-aller du développement elles étaient exclues à jamais de l'honneur de paraître sur une scène. la *Hipólita* use d'un bout à l'autre des strophes de *pie quebrado*, et se prêtait au besoin à la représentation publique. Le fait que les trois comédies formèrent à leur apparition un seul volume, semble indiquer que l'auteur, comme le volume, était unique, et, d'autre part, les différences qui apparaissent entre elles ne sont pas assez importantes pour contredire cette présomption.

Or, l'auteur de la *Thebayda* et de la *Seraphina*, l'auteur par suite de la *Hipólita*, provenait d'Andalousie, et pour s'être transporté à Valencia il n'avait rien abdiqué de ses origines. La démonstration en a été faite par Salvá et par Menéndez y Pelayo avec trop de sûreté pour qu'il soit nécessaire d'y revenir¹. Mais une conséquence en résulte qui est pour nous de première importance. Si l'influence de Torres Naharro s'est exercée à Valencia, ce n'est point par l'initiative d'un Valencien ; pour pénétrer dans la cité qui semblait le port d'accès de tous les produits italiens, ce théâtre nouveau, dont l'éclosion s'était faite dans la toute prochaine Italie, a eu besoin de l'intermédiaire d'un Castillan. Loin de sortir de chez eux, loin d'aller puiser au dehors leurs inspirations, les auteurs du terroir limitaient volontiers leurs horizons, soit aux murailles de leur cité, soit aux lambris des salons ou aux bosquets des jardins royaux. Ils attendaient que des modèles fussent importés chez eux par des mains étrangères.

Parmi les imitations valenciennes de la *Propaladia*, si la *Comedia Hipólita* est la première par la date, elle est probablement la dernière par le mérite. Les contemporains et peut-être l'auteur lui-même en ont senti l'infériorité puisque, en réimprimant en 1546 à Séville le volume de 1521, ils en ont exclu précisément la *Hipólita*, de telle sorte que la pièce qui nous occupe est connue uniquement par le texte de 1521. Courte et superficielle, la *Hipólita* reproduit exactement dans les grandes lignes le thème de « La Célestine ». Elle met en

1. Salvá, I, n° 1436. — Menéndez y Pelayo, *Orígenes...*, III, CLXXXVI sq.

scène un jeune noble d'Aragon, Hipólito, et une orpheline andalouse, Florinda. Un page, Solento, essaye d'empêcher le rapprochement de ces amoureux; mais la passion qui les pousse l'un vers l'autre est plus forte que tous les obstacles, et elle trouve un complice dans la personne d'un rufian, Carpentio, qui met à les servir le même empressement intéressé que Célestine montrait auprès de ses deux protégés. Tant y a que Hipólito et Florinda se donnent bientôt l'un à l'autre. Mais, à la différence de « La Célestine », leur faute marque le commencement de leur bonheur, et ce dénouement immoral, sans parler de quelques autres détails, rend l'œuvre à peine moins libre que l'obscène et monstrueuse *Seraphina*.

Elle offense le bon goût à peu près autant que les bonnes mœurs. Le pédantisme et une érudition de bas étage, qui choquaient déjà le lecteur dans « La Célestine », se déploient ici sans qu'aucune qualité saillante, sans qu'aucune puissance d'analyse ou d'évocation en pallient l'inopportunité. Héros et héroïnes de l'antiquité sacrée viennent à chaque moment se souiller dans la lie de cette trouble et indigeste compilation. Cinq scènes mal coupées, des vers souvent boiteux ne compensent point, par la pureté d'une forme irréprochable, les impuretés du fond. L'œuvre vaut moins par ses mérites propres que par l'influence nouvelle dont elle semble, à la distance où nous sommes, la manifestation la plus ancienne dans l'histoire du théâtre à Valence.

Il y aurait lieu sans doute d'admirer plus complaisamment une autre comédie du même groupe s'il nous en restait autre chose que le souvenir. Elle s'intitulait : *Comedia llamada Clariana*, mais le sous-titre précise que dans cette comédie « sont rapportés en style héroïque les amours d'un jeune chevalier nommé Clareo avec une noble dame de Valencia appelée Clariana ». Nous voilà avertis que la pièce prétendait représenter les éternelles vicissitudes du cœur humain, et il n'en faut pas davantage pour éveiller notre curiosité. Imprimée à Valencia par maître Jean Jofre au début de 1522, elle se présenta au public sans nom d'auteur, en sorte que sur elle pèse aujour-

d'hui le double voile de l'anonymat et de l'oubli. Les traducteurs espagnols de Ticknor¹ ont été les premiers à en signaler l'existence, et à la trop discrète note bibliographique qu'ils en avaient donnée, Salvá² a pu seulement ajouter cette hypothèse qu'un certain Jean Pastor, natif de la ville de Morata, auteur d'une *Farce de Lucrèce*, à la fin de laquelle il déclare avoir composé deux autres farces, *La Grimaltina* et *La Clariana*, était peut-être bien l'auteur de la comédie, également intitulée *Clariana*, dont la nature n'était point si déterminée que l'on n'ait pas pu à certains moments la qualifier de farce. Rien de plus : Menéndez y Pelayo, si richement informé à l'ordinaire, se borne, en présence de la *Comedia Clariana*, à la classer parmi les œuvres qui trahissent l'influence de Torres Naharro³, et M. Cotarelo, sans donner davantage ses raisons, la range parmi les imitations de *La Célestine*⁴. Il est possible qu'ils aient raison tous les deux. Mais le saurons-nous jamais, quoiqu'à vrai dire le précieux volume semble égaré plutôt que perdu ?

Nous pouvons juger plus exactement d'une œuvre qui a vu le jour à Valencia en 1537, la *Farça a manera de tragedia*. M. Cotarelo n'a pas craint de la cataloguer parmi les « œuvres dramatiques inconnues⁵ », mais c'était peut-être aller vite en besogne. Vérification faite, l'exemplaire unique de la *Farça a manera de tragedia* se trouve aujourd'hui au Musée Britannique.

La pièce s'ouvre par un prologue de cent vingt-six vers, récité par un paysan qui arrive de la campagne à la ville en quête d'un emploi. Notre rustre s'étonne à la vue d'une assemblée aussi nombreuse, aussi recueillie, aussi ordonnée : « Suis-je donc dans le royaume des muets ? ou vous préparez-vous à entendre le sermon d'un prédicateur ? » Il profite de cette réu-

1. Tome II, 525.

2. Tome I, n° 1345.

3. *Propaladia de Torres Naharro*, II, CXLVIII.

4. *Estudios de historia literaria*, Madrid, 1901, 109, note.

5. *Catalogo* précité, 11.

nion pour faire ses offres de service, et le panégyrique de lui-même, qu'il entreprend, amuse à la fois par la candeur des traits et par le jargon champêtre auquel il a recours. Mais rapidement ce style de convention s'allège des formes vulgaires ou grossières : c'est que des pitreries d'usage l'orateur est passé maintenant à l'exposé du sujet. Il raconte à grands traits la pièce que l'on va jouer, il présente les personnages et il insiste fortement sur le caractère véridique de l'intrigue. Notre divertissement, déclare-t-il, « est fondé sur la vérité¹ », et il reprend, sous une forme à peine différente : « C'est une fiction qui est réellement arrivée². »

Devons-nous l'en croire sur parole ? La pièce ne tient pas toutes les promesses de réalisme qui semblaient contenues dans le prologue. Torcato, dès le début, exprime longuement sa joie et sa confiance; il aime et il est aimé; Liria a encouragé les hommages qu'il lui rendait. Il est à une de ces heures où le bonheur déborde de l'âme et cherche un cœur fidèle à qui se communiquer. Roseno arrive à point pour recevoir des confidences. Moins aveugle que l'amoureux Torcato, il recommande à celui-ci quelque réserve, car Liria est mariée à Gazardo, et la réputation d'une épouse doit rester au-dessus des soupçons. Liria, qui entre en scène sans apercevoir les deux amis, exhale en strophes ardentes la passion qu'elle éprouve. Le dialogue qu'elle engage avec Torcato, dès que celui-ci s'est montré, garde plus de retenue; elle voudrait cacher sa flamme et présenter au séducteur un regard impassible, mais une force l'entraîne qui est plus puissante que sa volonté. Victime promise au dieu malin, elle doit, bon gré mal gré, laisser voir les ravages qu'il a exercés en elle. A peine a-t-elle encore le courage de recommander la prudence à son amant. Un demi-frère, Carlino, qui dissimule sous la robe du prêtre un esprit retors et méchant, a découvert l'inclination réciproque de Torcato et de Liria; il épie leur manège, il se plaira à le dénoncer. Sus au traître ! et gloire à l'amour !

1. V. 74, « fundada sobre verdad ».

2. V. 87-88, « y esta ficción se recrece | de vna verdad que passó ».

La dupe, je veux dire le mari, ne pouvait pas tarder à paraître. Débonnaire et confiant, satisfait de lui-même et des autres, Gazardo, qui est un paysan parvenu, énumère complaisamment ses richesses et ses raisons d'être heureux. Carlino lui a révélé que sa femme se laisse conter fleurette, mais ce détail n'importe guère, et au surplus, pour en avoir le cœur net, il s'en informera auprès d'elle. La voilà qui arrive en compagnie de Carlino. L'innocent Gazardo pose sa question, et il est tout surpris de constater que Liria se retire après un secondement et que Carlino le semonce pour sa maladresse. Il promet de mieux s'y prendre et de surveiller avec l'aide de Carlino l'épouse volage. Torcato devient plus entreprenant à mesure qu'il se sent plus menacé. Pour avoir des rendez-vous avec Liria, il sollicite de Frosina qu'elle lui prête son logis, et Frosina, quoi qu'elle soit la tante de Gazardo, n'hésite pas à collaborer à la disgrâce de son neveu. Par malheur le subtil Carlino a eu vent de cette combinaison : il multiplie les enquêtes pour en surprendre les détours. Il s'efforce de communiquer à Gazardo la vertueuse indignation dont il paraît animé. Hélas ! ce placide mari tient surtout à son repos. Loin de chercher querelle à Torcato, il ne craint rien tant que de le rencontrer. Libre à Carlino de défendre un honneur dont personne ne lui a confié le soin !

Les inquiétudes du cœur s'ajoutent pour Torcato aux persécutions de Carlino. Liria n'est plus pour lui ce qu'elle s'est montrée naguère. Peut-être réproouve-t-elle Torcato d'avoir révélé à Frosina le cher secret de leurs amours. Elle boude maintenant, elle s'enferme dans une froideur distante. Carlino a raconté à Toral que sa femme Frosina s'emploie avec le zèle d'une entremetteuse à rapprocher les amants, et Toral en a conçu une violente colère. Car c'est un solide paysan que Toral, bien musclé et ami des résolutions énergiques : il veut assommer sa femme pour cause de proxénétisme, il veut fouetter Liria pour cause d'infidélité, il voudrait même rosser Gazardo pour lui donner un sentiment plus chatouilleux de l'honneur conjugal. Carlino apaise ce frère fouetteur. Il imagine, quant à lui, l'expédient moins brutal d'une lettre écrite de

la même écriture que celle de Liria et par laquelle celle-ci donnerait congé à son amant.

Cette fausse missive est bientôt remise à Torcato. Il la lit et son cœur se déchire. Il se tue, et de son sang il écrit une lettre d'adieu à celle pour qui il va expirer. Fatal et tragique enchaînement : en lisant ces lignes défaillantes, Liria se sent attirée par la mort, puisqu'aussi bien elle n'a plus d'autre moyen de retrouver son bien-aimé. Elle meurt à son tour. Carlino et Toral, qui ont été les ouvriers de ce dénouement, emportent les cadavres, tandis que Gazardo laisse voir une mélancolie de mauvais aloi.

Cette analyse suffit à montrer que la *Farça a manera de tragedia* est une œuvre ambitieuse et complexe; ce n'est pas une anecdote prestement représentée, c'est une intrigue diverse et savamment combinée, où des éléments opposés se rencontrent.

Cette *farsa* tend vers la tragédie comme son titre l'indique; on doit même dire, si l'on veut entrer dans les intentions de l'auteur, qu'elle est une tragédie. Car il n'a pas caché son sentiment sur ce point : « La présente *Tragédie*, écrit-il à la fin du livre, a été imprimée à Valencia », et dans le prologue il a exposé ses raisons de revendiquer pour elle pareille qualification : « Cette farce mérite que nous l'appelions tragédie, parce qu'elle se termine par une double mort¹. » Sans doute le héros et l'héroïne de la pièce se détruisent au dernier acte, et c'est un indice en quelque sorte matériel qui permet de la classer parmi les tragédies. Mais, parce qu'un poignard entre en jeu, la dignité de l'œuvre ne s'en trouve pas accrue; il y faut d'autres circonstances, telles que le pathétique des situations et la puissance des sentiments, et c'est de quoi elle ne manque pas. L'objet principal que l'auteur s'est proposé, ç'a été, en effet, de représenter deux êtres en proie à la plus impérieuse, à la plus insatiable des passions. Il décrit le lien qui les unit, d'au-

1. V. 82-85.

« ya questa farça merece...
que la llamemos tragedia
porque en dos muertes fenece. »

tant plus fort qu'il s'est formé spontanément. d'autant plus résistant que d'autres s'appliquent à le rompre. Il a su faire peser sur ses héros une redoutable fatalité qui les écrase, au moment même où ils essaient de lutter.

Torcato, malgré son titre de berger, n'a rien de rustique ni de banal. Disert et réfléchi, il cite avec à-propos des maximes : « Comme on a raison de dire que le plaisir, pour être parfait, doit être partagé¹ », et lorsqu'il croit toucher au bonheur, il le dit avec une spontanéité que les métaphores les plus classiques n'alourdissent pas : « Je suis heureux ; je ne crains ni la fortune ni sa roue² ». Il parle à sa maîtresse en amoureux du meilleur style : « Fleur de ma vie », la nomme-t-il avec une préciosité ingénue. Ces galantes manières n'empêchent pas les émotions profondes. L'univers lui paraît nouveau dès que ses yeux ont été réjouis par un sourire de sa belle. L'inquiétude ; au contraire, le ravage à la moindre alerte : « Sans souffrance. lui dit son ami Roseno, tu ne peux prétendre à l'amour véritable³ » ; il souffre, et dans sa douleur l'image de la mort l'obsède : « Je le devine, murmure-t-il ; Liria sera le poignard pour la mort qui s'approche de moi⁴. » Son pressentiment ne l'a point trompé, mais, en lisant la lettre fatale, il ne s'emporte pas contre l'ingrate, il invoque avec résignation les caprices habituels au beau sexe⁵, et il expire doucement en implorant la miséricorde divine..

Liria n'a pas un stoïcisme aussi robuste. L'amour qui la pousse vers Torcato est impératif et violent. Elle ne voudrait

1. V. 177-179.

« O como es vera razon
qu'el plazer no ha perficion
quando no es comunicado. »

2. V. 157-159.

« Hallome muy venturoso,
y muy poco temeroso
de Fortuna y de su rueda. »

3. V. 1153-1154.

« Sino sufres, poco vales
para ser enamorado. »

4. V. 1173-1174.

« Que Liria a de ser cuchillo
a mi muy cercana muerte. »

5. V. 1332 sq.

« O apetito voluntario
mugeril... »

pas y céder, mais sa résistance est une velléité inutile; elle succombe avant d'avoir engagé le combat. Elle ne cesse pas d'être inquiète sur les suites de sa passion, mais lorsque son inquiétude lui consent une trêve, avec quelle confiance elle s'abandonne à la douceur de vivre! « Voici des roses, et voilà des fleurs! des prairies et de la verdure, des herbes aux mille couleurs, des sources et de la fraîcheur! Quelle joie et quelle allégresse! C'est une vraie matinée de Saint-Jean!... Voyez le front élevé de ces arbres où les petits oiseaux chantent en foule leurs joyeux intermèdes. Répondez, mes chers oiselets, grives et rossignols, et vous aussi, chardonnerets : connaissez-vous les infinis divertissements de l'amour¹⁾ » Ce salut à la nature complice, cette harmonie entre un cœur aimant et une matinée printanière, c'est ce que Philomèle a essayé plus tard d'exprimer dans la tragicomédie *Filomena* que Timoneda a publiée. Mais quelle différence dans l'accent! et quelle supériorité chez notre auteur! La même sensibilité qui inspire à Liria un hymne d'allégresse, la poussera avec résolution vers la mort. Le lyrisme qui réinplit ce cœur aimant s'épanche auprès du cadavre de Torcato dans une évocation émouvante : « Ce corps ensanglanté, c'est celui que je chérissais, c'est mon bien-aimé, c'est à la fois l'assassin et la victime. Il ne me convient pas de vivre davantage, puisque en le perdant j'ai perdu ma vie. Trépas très désiré, ne te fais pas attendre, ne me refuse pas

1. V. 265-284.

« Que de rosas! que de flores!
que prados y que verdura!
que yeruas de mil colores!
que campos llenos de olores!
que fuentes y que frescura!
que plazer y que alegría!
que mañana de San Juan!...
O que altas alamedas,
llenas de auezitas ledas
que cantan sus entremeses!
Respondéme, paxaricos,
calandrias y ruyseñores,
y vosotros, xergueritos,
conosceys los infinitos
passatiempos del amor? »

ton secours¹. » Cette flamme lance, avant de s'éteindre, ses éclats les plus beaux. Tragédie, oui certes, la pièce qui raconte les émois grandissants, les troubles et le drame de ces destinées.

La pièce, cependant, présente par ailleurs un aspect différent. La farce côtoie là tragédie. Ne nous en tenons pas au travestissement bucolique dont les personnages sont affublés. Chez la plupart d'entre eux, c'est pure convention, et ils pensent, ils agissent sans que leur condition sociale apparaisse. Il y en a deux, pourtant, Toral et Gazardo, il y en a surtout un, Gazardo, qui est véritablement un berger : il est, de corps et d'esprit, un rustre, un paysan chargé de tous les défauts que le manque de culture et la passion du gain peuvent accumuler dans un esprit fermé. Comment Liria, qui lui fait une vivante antithèse, s'est-elle résignée à l'épouser ? C'est d'abord que ses parents lui ont imposé ce mariage : c'est ensuite qu'il a du bien au soleil, des économies dans son coffre, et que, comme un personnage le déclare, cet argument de la richesse triomphe de toutes les résistances. Il n'apprécie guère, malgré cela, le trésor de beauté qu'on lui a confié, il l'apprécie si peu qu'il l'a respecté jusqu'à ce jour². Cet époux indulgent n'est pas un époux amoureux, et c'est grand dommage pour la morale, car si c'était l'amour qui le rendait aveugle, crédule, naïf, si c'était l'amour qui le condamnait à la défaite, nous l'excuserions plus volontiers, et nous nous étonnerions moins de son cynisme. Peu lui importent les assiduités de Toreato. A son avis, les seuls inconvénients auxquels un mari soit exposé, c'est que l'amant

1. V. 1352-1359.

« Aquel qu'esta ensangrentado
es mi querido y amado,
es el matador y el muerto.
No me cumple mas biuir
pues veo muerta mi vida.
Muy desseado morir,
procura presto venir;
no me niegues tu venida. »

2. 1062-1064.

« Aun nunca en ella he tocado,
pero ya está concertado,
quando yo quiera par diez... »

s'en prenne à lui des échecs qu'il subit auprès de la belle. Quant au reste, les animaux encornés ne montrent-ils pas comme une parure ce que les hommes se refusent à porter? Tranchons le mot : Gazardo est un bouffon, un *simple*, égaré dans cette tragédie. Chaque fois que l'auteur le met en scène, c'est avec le propos très marqué d'égayer l'auditoire. Le rôle entier est composé d'épisodes, de « bourdes » ou de « trufes », dont plusieurs, transmises de génération en génération, avaient déjà éprouvé et devaient encore éprouver leur effet divertissant. Le mari bafoué et satisfait allait fournir au seizième siècle une belle carrière sur le théâtre espagnol : nous le retrouverons bientôt dans la *Comedia Carmelia* de Timoneda sous les espèces d'un certain Cornalla avec lequel notre Gazardo offre plus d'une ressemblance. L'intérêt du personnage n'est donc pas ici dans l'originalité d'un type qui allait être tiré à de nombreux exemplaires, mais dans la place qu'il tient au cours d'une intrigue pathétique, côte à côte avec des héros de tragédie.

Farce et tragédie : l'auteur n'a pas voulu, malgré le titre, s'en tenir à ces extrêmes. Il a senti qu'en forçant la note dans deux sens opposés, il courait le risque de paraître hors de toute vérité. A côté de l'amour qui est une adoration comme celui de Torcato, ou une dérision comme celui de Gazardo, il nous a montré les manèges, les intrigues auxquels la passion est obligée d'avoir recours pour atteindre son objet. C'est pour cela qu'il a fait une place à cette entremetteuse de Frosina et à cet espion de Carlino. Ainsi la pièce, qui paraissait perdre de vue le monde tel qu'il est, pour l'exalter ou le ridiculiser à l'aise, retrouve la note exacte, reprend le juste milieu. Au lyrisme déconcertant des amoureux, à la bouffonnerie avilissante de Gazardo se substitue un réalisme véritable, c'est-à-dire un sens exact des réalités.

Ces éléments divers, qui concourent à l'équilibre de la pièce, sont juxtaposés plutôt que fondus. Ils se répartissent inégalement entre les cinq actes. Le premier acte et le cinquième sont presque entièrement des chants d'amour, des hymnes ou des

thrènes. Au contraire, les trois actes intermédiaires, remarquables surtout par leur brièveté¹, comportent principalement des épisodes vulgaires ou comiques, comme si l'auteur se réservait de donner sa vraie mesure au début et à la fin. La seule unité de l'œuvre réside dans le rythme : elle est écrite d'un bout à l'autre en strophes de cinq vers octosyllabes, ou *quintillas*, selon la formule abaab.

La *Farça a manera de tragedia*, malgré son caractère mixte, n'est pas un phénomène isolé. A quel groupe d'œuvres dramatiques sied-il de la rattacher ?

Ce n'est certainement pas au groupe valencien. L'œuvre ne présente pas de traits qui permettent de la localiser : elle n'est de nulle part, parce qu'elle est de partout. Le paysage que Liria évoque dans un accès de lyrisme, semble valencien, puisqu'il est planté d'orangers et de cyprès², mais il est question ailleurs « de conduire le troupeau à la chênaie », et la flore ici n'a plus rien de commun avec celle de la *huerta*. Le nom de Liria paraît lui-même tiré d'une petite ville de la région, assise sur les flancs d'une colline à peu de distance au nord de la capitale. Quant à la langue, elle est empruntée au castillan sans aucun mélange de formes valenciennes. Il est manifeste qu'un étranger, peu familier avec les usages locaux, a fait imprimer à Valencia cette farce, que peut-être il avait composée ailleurs, qu'en tout cas il ne tenait pas à adapter à la ville où elle vit le jour.

En conférant aux personnages, au moins dans le sommaire de la pièce, le titre de « bergers », l'auteur inconnu de la *Farça* s'est souvenu de Jean del Encina et de ses « Églogues ». Le langage qu'il prête à la plupart de ses personnages³,

1. Acte I : 377 vers. — Acte II : 230 vers. — Acte III : 238 vers. — Acte IV : 239 vers. — Acte V : 444 vers.

2. Vers 275-276.

3. Je dis : « la plupart ». Il y aurait lieu, en effet, de distinguer. Torcato et Liria, par exemple, s'expriment dans un style plus châtié et où les formes, empruntées au dialecte de Encina, sont beaucoup plus rares. De telle sorte qu'il y a des degrés dans la fidélité que l'auteur montre, en ce qui concerne le style, aux traditions établies par Encina.

copie le plus souvent les formes et les flexions que Encina et Lucas Fernández avaient fait adopter comme un des attributs caractéristiques de leur école. A peine remarque-t-on dans la *Farça* l'absence des formes en *-ai* que Encina employait à la deuxième personne de l'impératif pluriel au lieu des formes en *-ad*. Timoneda, vingt-sept années plus tard, aura moins de scrupules et il écrira *day*, *agarday*, *callay*, pour *dad*, *agardad*, *callad*¹; mais il reproduit ici le jargon d'un Portugais, et il confirme ainsi l'opinion que les impératifs en *-ai* dans le *sayagués* de Encina représentent un trait propre au parler de l'Espagne occidentale.

Aussi bien l'influence de Encina sur notre *Farça* resta superficielle. Autant que de son école, celle-ci relève de l'autre école, l'école de Torres Naharro. Non qu'elle la suive servilement. Notre auteur rédige son titre sur un modèle nouveau, il introduit en la personne de Gazardo un personnage qui annonce Lope de Rueda et Timoneda plutôt qu'il ne rappelle des modèles périmés. Ces divergences lui font une originalité : son œuvre comme son style rend une note personnelle. Mais, par la division de la pièce en cinq actes, par son application à dévoiler l'homme et les secrets de son cœur, il revient à l'imitation de cette *Propaladia* dont il ne s'était libéré qu'à demi. Mieux que cela ; il rivalise directement avec elle, sa *Farça* s'inspire de la *Comedia Himenea*. Himeneo et Febea s'aiment avec la même passion que Torcato et Liria. Le Marquis d'un côté, Carlino de l'autre côté se mettent en travers de ces amours, et ils sont tous les deux le frère de la femme aimée. Il est vrai que Liria est mariée, tandis que Febea n'a point engagé ailleurs la liberté de son cœur. Il est vrai que Himeneo et Febea trouvent au dénouement le bonheur, au lieu de cette mort volontaire qui libère Torcato et Liria des contraintes et des hostilités. Mais, jusque dans le dessin général de la pièce, jusque dans ces scènes accessoires qui remplissent les actes

1. *Comedia llamada Aurelia*, réimpression des *Bibliófilos valencianos*, 340 et 343. Dans la même tirade où Timoneda écrit *agarday*, il emploie aussi la forme *agardá*.

intermédiaires, il y a entre la *Comedia* et la *Farça* des ressemblances qui dénotent sinon une imitation méthodique, du moins une conception analogue de l'art dramatique.

Jean del Encina en 1519, « La Célestine » et Torres Naharro en 1521, puis en 1537 une œuvre qui combine ces divers modèles, voilà dans l'état de nos connaissances les influences que la Castille a exercées sur le théâtre qui s'organisait à Valencia. Près du berceau de ce nouveau-né, trois fées ont déposé leurs présents. L'une, qui n'avait jamais quitté le pays, lui a montré qu'on pouvait divertir les honnêtes gens par la satire des travers locaux. L'autre, plus ambitieuse, vêtue de brocart et parée comme une danseuse, lui a apporté d'Italie le goût de la somptuosité, le sens de l'harmonie, l'amour de la vie courtoise et des spectacles bien réglés. La troisième, fraternelle et discrète, moins bruyante, mais plus pratique, lui a appris à admirer soit des bergeries qui n'étaient pas douceâtres, soit des comédies d'amour qui contenaient déjà la promesse d'un théâtre plus parfait. Auquel de ses dons allait-il se montrer plus sensible ? et quel profit a-t-il su en tirer ?

SECONDE PARTIE

Le Théâtre populaire.

CHAPITRE III

Le Théâtre profane vers 1560.

Triomphe de l'influence castillane.

- I. — *Jean de Timoneda*. — Variété de ses aptitudes et de ses entreprises. — Comment il est venu à la littérature. — Sa librairie. — Prospérité de ses affaires. — Sa vieillesse et sa mort (1583).
- II. — *L'œuvre dramatique de Timoneda*. — Comment il a été conduit à écrire pour le théâtre : Lope de Rueda et Alonso de la Vega. — Inventaire de son théâtre profane. — Les plagats de Timoneda. — Les *Tres comedias* (1559). — La *Turiana* (1564-1565).
- III. — *Originalité de Timoneda*. — Comment il a adapté l'*Amphitryon* et les *Ménechmes*. — Entente de la scène. — Les mœurs valenciennes. — Le rôle du *simple*. — Le style.
- IV. — *Le théâtre à Valencia au temps de Timoneda*. — Les *pasos* ou *entremeses* : définition et exemples. — Tragicomédie, farce et comédie : traits distinctifs de chacune de ces catégories. — La forme : prose ou vers.

L'influence de Timoneda.

Un théâtre de salon qui était principalement valencien ; des spectacles princiers qui, à l'imitation de l'art italien, combinaient la musique avec la déclamation, la danse avec le chant ; enfin des représentations inspirées directement des modèles que les fondateurs du théâtre castillan faisaient prévaloir, — il était impossible que ces trois courants subsistassent sans se fondre ; il fallait que l'un d'entre eux, plus puissant ou plus rapide, détournât les autres ou se les assimilât. Dans cette

lutte, la victoire n'aurait-elle pas pu rester au théâtre indigène? Sorti du terroir, ne trouvait-il pas dans cette populeuse métropole des sujets plus dignes de lui que ceux, trop minces ou trop spéciaux, qui l'avaient jusqu'alors occupé? Dérobant au besoin à l'Italie ou à la Castille les secrets du métier, puisqu'aussi bien il disposait d'une langue déjà élevée par de grands poètes à la dignité de langue littéraire, pourquoi n'aurait-il pas pris rang, si seulement il avait trouvé un auteur de génie, parmi les créations originales de l'esprit humain? Et cette race valencienne, mi-orientale, mi-latine, mêlée de sang arabe et de sang chrétien, si vivante et si souple, ne méritait-elle pas de s'approprier le plus vivant, le plus souple des genres littéraires, celui qui rattache sans cesse l'art à la vie et ne s'en éloigne que pour la mieux exprimer? Cette éclosion d'un théâtre qui ne serait pas seulement valencien d'origine, mais d'inspiration, c'était alors une belle espérance; ce n'est plus aujourd'hui qu'une chimère. En fait, l'indécision, vers le milieu du seizième siècle, fut de courte durée. Il n'y eut point d'oscillations, d'alternatives de victoire et de défaite; tout de suite, Valencia capitula devant la Castille. Politiquement et administrativement, elle relevait à cette heure de la Castille; elle allait désormais jusque dans sa littérature, jusque dans son théâtre, subir le même joug, obéir à la même impulsion. Le grand intérêt qui s'attache à la personne et à l'œuvre dramatique de Timoneda, c'est de nous montrer comment Valencia est passée sous la tutelle impérative des maîtres de la scène castillane.

I

Ceci d'abord était inquiétant pour l'avenir de l'art indigène que Timoneda, vers 1560, était seul sur les rives du Turia à travailler pour le théâtre. On a joué à coup sûr bien d'autres œuvres que les siennes: mais précisément ces représentations donnaient aux spectateurs le goût et l'habitude d'un spectacle

qui n'avait rien de valencien. Timoneda, réduit à ses seules ressources, aurait-il pu faire contrepoids à une influence rivale ? Si encore il n'avait été que dramaturge ! Mais il n'y a jamais eu de talent plus éparpillé que le sien. En un temps où le moindre bachelier affichait des prétentions à l'encyclopédie, il étonne par la variété de ses aptitudes. Non par ambition ou par jactance, mais simplement parce qu'il fallait vivre et que, à chaque entreprise nouvelle, il pensait grossir de quelques sous le total de ses recettes. Il y aurait un livre à écrire si l'on voulait suivre dans toutes les directions et mesurer exactement l'influence qu'il a exercée. Trois siècles, ou à peu près, avant l'invention du folk-lore, il a collectionné les poésies populaires, et il a été des premiers dans la péninsule à imprimer, non sans leur faire un bout de toilette, non sans mêler ses vers à ceux des poètes inconnus, un recueil de romances, qui résume avec méthode et complète avec bonheur les recueils antérieurs ; laissons de côté les *pliegos sueltos*, ou feuilles volantes, sur lesquelles se lisait tout juste le texte d'un seul romance et qu'il semble avoir répandues à profusion aux quatre vents de la publicité ; sa *Rosa de romances*, divisée en quatre parties et mise au jour en 1573, est, après celles d'Alonso de Fuentes et de Sepúlveda, une des plus anciennes anthologies où les romances s'offrent à nous, non plus en bloc et sous une forme anonyme qui excluait toute garantie, mais au contraire sous la signature et avec la responsabilité du collectionneur.

C'était trop peu à son gré d'offrir à la curiosité des bonnes gens une pâture aussi savoureuse. Ces romances cueillis sur la bouche du peuple éveillaient le plus souvent chez le lecteur l'attendrissement qui naît des vieilleries retrouvées. Voici maintenant de quoi égayer les plus moroses. Ce sont trois recueils de contes, publiés coup sur coup : en 1563, et peut-être plus tôt, *El Sobremesa y alivio de caminantes* ; en 1564, *El Buen aviso y portacuentos* ; en 1566, le *Patrañuelo* ou, pour mieux dire, la *Primera parte de las Patranyas*, dont la seconde partie n'a jamais vu le jour. Cette fois le succès fut décisif ;

chacun de ces recueils trouve un chaleureux accueil, surtout le premier et le troisième, comme l'attesterait à défaut d'autres preuves le nombre des éditions qui se succédèrent pendant tout le siècle et au delà. L'auteur, à vrai dire, n'avait rien négligé pour capter les sympathies ; il était même allé jusqu'à donner pour originaux, pour issus « de son faible savoir et de son humble intelligence¹ », des récits qu'il avait en réalité pillés un peu partout. Ce que l'on peut du moins admirer dans son travail, c'est, à défaut de franchise, l'acharnement et la persévérance. L'historien Justin, l'énorme compilation du quatorzième siècle, *Gesta Romanorum*, les *novellieri* et les poètes italiens, tout lui avait été bon pour trouver la matière de ses contes.

Il avait trop de sens pratique pour s'en tenir à des œuvres récréatives. Il prétendit satisfaire à tous les besoins de ses contemporains, aussi bien aux accès de la dévotion qu'aux exigences de la vie pratique. Pour aider à leur salut, il publia notamment une *Obra llamada Maria* (1568) et une *Cartilla de la muerte* (1568), ou manuel de la bonne mort. Pour aider à leurs affaires, il édita, antérieurement à l'année 1575, un *Timon de tratantes*², qui était un tableau comparatif de la valeur des monnaies dans les diverses provinces d'Espagne. Rien, on le voit, ne le laissait indifférent, ni les plus insignifiants, ni les plus considérables intérêts, parce que de tous, en les exploitant congrûment, il espérait tirer bénéfice. C'est lui faire tort de le réduire à l'activité qu'il déploya pour hâter à Valencia les progrès de l'art dramatique. Le trait saillant de sa personnalité, c'est précisément cet esprit d'entreprise, qui le poussait à empiéter sans cesse sur le domaine d'autrui. Et de quel cœur il se lançait sur une piste nouvelle ! Cet honnête

1. *Patrañuelo, Epístola al amantísimo lector* : « No te des a entender que lo que en el presente libro se contiene sea todo verdad, que lo mas es fingido y compuesto de nuestro poco saber y corto entendimiento. »

2. Cf. Gallardo, IV, col. 1563, n° 4570. L'édition décrite est de 1575, mais ce n'était pas la première, puisqu'elle porte l'indication : *Agora nuevamente en esta postrera impresión mejorado*.

boutiquier, qui n'a guère quitté Valencia et dans Valencia un même quartier, vagabondait en esprit avec une déconcertante audace. Il soumettait à son sceptre maints royaumes de chimère, faisait sa proie d'un lot de romances, traitait en prisonniers de guerre plusieurs douzaines de contes, et ses annexions les plus contestables aboutissaient invariablement à un résultat prosaïque, qui était de battre monnaie. Il se dispersait, se multipliait, se prodiguait, mais il ne passait nulle part qu'il n'y marquât sa trace. Ce touche-à-tout sut mériter les faveurs de la fortune.

Sa vie, telle que nous l'entrevoyons à travers de trop rares documents, fut d'une simple ordonnance, mais animée d'un progrès continu. Il naquit dans le premier tiers du seizième siècle, beaucoup plus près de l'année 1500 que de 1530. Il y a lieu de croire que Valencia fut sa patrie; il n'en aurait pas connu aussi familièrement le dialecte s'il l'avait appris sur le tard, et la résidence de son frère, Mathieu Timoneda, en Castille, au village de Bernaldos, ne prouve rien contre l'origine valencienne de la famille. Il appartenait vraisemblablement à une famille d'artisans : lui-même, et après lui ses deux fils, ont été des travailleurs manuels, ce qui indique qu'il y avait chez eux une tradition bien établie de compter sur leurs bras plutôt que sur leur esprit. Il exerça dès sa jeunesse le métier de tanneur — *asaonador* —, mais une inquiétude le travailla bientôt de trouver un emploi à l'activité qu'il sentait bouillonner en lui. Il fut de ces ouvriers qui, la journée finie, cultivent leur esprit et rêvent d'une vie moins machinale. Les linéaments de l'instruction dont il fit preuve sur le tard, plus copieuse d'ailleurs que méthodique, il est probable qu'il les a tracés entre le corroyage de deux peaux et dans les veilles tardives. Ce lent et obscur travail fit éclore en lui le désir d'une situation meilleure. Il hésita sans doute avant de se décider, mais comme il eût toujours une vue très nette des choses, par quoi étaient corrigés les élans aventureux de son imagination, il discerna vite que la profession de libraire conviendrait également à ses goûts et à ses intérêts. Vers le

milieu du seizième siècle, les arts du livre étaient très florissants à Valencia : non seulement les imprimeries y étaient nombreuses, mais à des entreprises éphémères qui imprimaient un livre ou deux et disparaissaient au bout d'un mois sans laisser de traces, se substituaient peu à peu des établissements stables et bien ordonnés, tels celui de George Costilla, qui exista de 1509 à 1531, ou celui de Juan Navarro, qui, sous deux directeurs de même nom, se prolongea de 1519 à 1583. L'industrie nouvelle, après quelque cinquante années de tâtonnements, avait enfin trouvé sa voie ; elle lançait sur le marché avec régularité des produits de mieux en mieux présentés, et pour quiconque s'occupait d'en assurer l'écoulement, il y avait, comme on dit, de l'argent à gagner. D'autant plus que l'Université de Valencia ressentait vers le même temps le plein effet d'une réforme qui remontait déjà à plusieurs lustres : les étudiants la fréquentaient en plus grand nombre et se pourvoyaient sur place des livres nécessaires à leurs études. Les mœurs, d'autre part, en se polissant, répandaient le goût de la lecture ; on achetait plus de livres, à mesure que le prix en diminuait. Le progrès de l'imprimerie et le développement général de la civilisation réagissaient l'un sur l'autre, et pratiquement on aboutissait à ce résultat que de beaux jours étaient advenus pour le commerce de la librairie.

Ximeno, qui ne soupçonnait pas que Timoneda avait passé par la tannerie, soutient au tome premier de ses *Escritores del reino de Valencia* que dès 1511 un livre, intitulé *Silva de varias canciones villanescas y Guirnalda de Galanes*, fut édité à Séville par les soins de notre Valencien. Cette assertion repose sur une erreur de date. L'ouvrage cité vit le jour non pas en 1511, mais en 1581 ou 1591, et en effet, il y avait à cette époque à Séville une imprimerie très florissante dirigée par ce même Alonso de la Barrera à qui Ximeno attribue la responsabilité de la *Silva*. Jean de Timoneda ne s'occupa point d'édition avant 1545 ou 1546. A la date de 1547, on lit sur un registre pour la répartition des impôts, qui est conservé aux Archives municipales de Valencia, cette indication précise :

« [Paroisse de] Sainte-Catherine. En sortant de la rue de la Mégisserie pour entrer dans la rue des Serruriers. Joan Timoneda, libraire, autrefois tanneur, 8 sous ». Si on mentionne son ancienne profession à côté de l'actuelle, c'est évidemment qu'il exerçait celle-ci depuis peu, et qu'il était encore mal connu sous son titre nouveau. D'autre part, il résidait encore au quartier de la Mégisserie; il n'avait donc pas changé de logis en changeant de métier; peut-être avait-il, pour commencer, vendu simultanément des livres et des peaux, et le mélange à cette époque devait sembler moins insolite que dans la nôtre, parce que les tanneurs préparaient l'unique matière employée pour les reliures. Il n'est pas impossible que Timoneda ait hésité quelque temps entre les deux professions; lorsque, vers 1547, il a opté pour la plus noble, peut-être avait-il déjà acquis par l'expérience la certitude qu'il ne lâchait pas la proie pour l'ombre.

Élargissant encore le champ de son activité, Timoneda, de libraire, n'allait pas tarder à devenir auteur. Les dons de l'esprit, qu'il sentait en lui, avaient déterminé pour une part le choix de sa profession nouvelle, mais celle-ci à son tour le provoqua à des publications originales. Pourquoi se limiter à vendre les œuvres d'autrui, si après tout le public n'est jamais mieux servi que par nous-mêmes? Timoneda n'avait pas son pareil pour flairer d'où le vent soufflait. Renseigné sur les goûts de sa clientèle, il se mit en mesure de les satisfaire. Ses premiers essais furent modestes : il fallait tâter le terrain et n'aventurer que des capitaux en rapport avec ses ressources. Tout porte à croire que ses premières publications furent une série de feuilles volantes dont le libraire Salvá avait encore réuni en plein dix-neuvième siècle une admirable collection¹; la plupart ne portent aucune indication d'année ni d'imprimeur, une seule est clairement datée de 1553. Ce ne sont pas à proprement parler des œuvres de Timoneda; ce sont, en général,

1. On les trouvera dans son *Catálogo*, n. 132 à 140; l'hypothèse que j'expose ici a été émise pour la première fois par Serrano Morales, 542.

des chansons, tels les *Couplets du très honorable Gil Garcia*, dont il y a lieu de croire, quoiqu'il n'hésite pas à s'en attribuer la paternité, que l'air, les refrains et certains épisodes étaient connus bien avant lui. Le succès dut en être considérable, puisqu'il en fit paraître un grand nombre, beaucoup plus grand que nous n'en pouvons juger par les débris conservés ; et sans doute les acheteurs n'auraient point montré tant d'empressement s'il s'était agi d'élucubrations propres à l'auteur plutôt que de ritournelles déjà populaires parmi eux.

La première publication régulière dont il semble avoir été l'éditeur, fut une « Brève exposition sur la salutation angélique », imprimée en 1555 par Antonio Sanahuja et mise en vente « chez Jean Timoneda, libraire, au quartier des Serruriers¹ ». L'auteur signe modestement « un dévot » : serait-ce Timoneda en personne ? Cette « Exposition » se donne pour « compilée de différents auteurs », et nous savons déjà que la compilation était assez dans ses habitudes. Dès lors, il augmenta constamment le nombre et l'importance de ses affaires. Il déménagea, sans doute pour loger plus à l'aise les ballots de livres qui allaient s'entassant chez lui : il resta dans les mêmes parages, non loin du Marché qui était en ce temps-là le centre des affaires ; il s'en rapprocha même un peu, passant de la paroisse de Sainte-Catherine à celle de Saint-Jean et séparé seulement par la largeur de la rue de l'opulent monastère de la Merci. Dans ce local, il accumula assez de marchandises pour que l'inventaire posthume qui en a été dressé, nous donnât l'impression que son commerce était parmi les mieux achalandés de Valencia. En 1583, indépendamment des nombreux livres dont il était lui-même l'éditeur, il n'avait pas en magasin moins de cent quatre-vingts ouvrages, beaucoup à plusieurs exemplaires, et c'était pour l'époque un approvisionnement considérable. Les histoires saintes, les livres de prière, les manuels de piété, les uns de format moyen, les autres en

1. On trouvera la description de cette courte brochure dans Serrano Morales, 517.

gros caractères pour les vieillards et les demi-lettrés, y tiennent la place la plus considérable : il est certain que l'imprimerie à ses débuts a principalement servi les intérêts du culte catholique. Les ouvrages didactiques, par exemple un traité d'agriculture, des arithmétiques et surtout ce catéchisme par l'exemple qu'étaient les « Fables » d'Esope, apparaissent en plus petit nombre que leur utilité pratique ne le ferait prévoir. La littérature d'agrément, malgré cette double concurrence, n'en est pas moins représentée par un choix copieux et varié d'œuvres notables. Mettons au premier rang les « nouveautés », poèmes, romans ou variétés, *La Araucana* d'Ercilla, première et seconde parties, la « Diane » de Alonso Pérez, les « Épîtres » et le « Marc-Aurèle » de Guevara, lesquels, pour avoir été publiés depuis nombre d'années, n'avaient pas encore cessé d'être à la mode et se trouvaient, sous divers formats et à différents prix, sur les rayons de Timoneda. Hormis cette section d'actualité, les livres récréatifs se rangeaient à peu près tous dans deux grandes catégories, les Chroniques et les Romans de chevalerie. Romans et chroniques étaient des récits d'aventures fabuleuses et de nobles prouesses, que la recommandation de l'histoire dans un cas et celle de la chevalerie dans l'autre ne suffisaient plus, mais suffisaient alors à authentifier. Ils satisfaisaient chez les lecteurs cette soif d'inconnu dont l'humanité ne fut jamais tant dévorée qu'au seizième siècle. D'innombrables « Amadis », « Don Belianis de Grèce », puis, à quelque distance de ces chefs-d'œuvre du genre, « Renaud de Montauban », « Felismarte d'Irkanie », voilà pour les romans. La « Chronique du Roi don Rodrigue », la « Chronique du roi Alphonse XI », la « Chronique de Diego de Valera », la « Chronique de Rhodes », voilà pour la littérature historique. Joignez-y certaines œuvres classiques, par exemple quelques textes latins de César, Virgile, Valère Maxime ou encore les traités de Louis Vives ; puis des chefs-d'œuvre, déjà classés et unanimement reçus, de la littérature nationale, les poésies d'Auzias March (car nous sommes à Valencia), le « Courtisan » de Boscán et surtout les *Trecientos* de Jean de

Mena, et vous aurez un tableau d'ensemble des lectures qu'un Valencien, honnête homme, faisait dans le troisième quart du seizième siècle.

Tableau encore incomplet, car il ne tient pas compte des livres édités sur place, qui étaient vraisemblablement les plus répandus. A son commerce de librairie, Timoneda joint de bonne heure une maison d'édition; c'est pour elle, on vient de le voir, qu'il était devenu auteur. L'entreprise avait connu la prospérité : en 1583, les ouvrages gardés à la réserve et dont on reliait les feuilles au fur et à mesure des besoins, atteignaient au chiffre de quatre-vingt trois, sans parler d'un lot important de feuilles volantes. La plupart d'entre eux avaient été composés, ou revus, ou compilés par Timoneda. La variété des sujets y est extrême, mais les œuvres dramatiques forment un groupe compact; elles sont exactement dix-sept sur quatre-vingt trois, soit environ le cinquième, et il y en a quatre seulement attribuées à Timoneda. Avec elles, les recueils dévots tiennent le meilleur rang : les « Cantiques spirituels », les « Préparations à la bonne mort », les « Manuels de la confession » étaient assurés à Valencia, en cette époque de renaissance religieuse, d'une vente copieuse; il est probable qu'ils ont procuré à Timoneda ses bénéfices les plus certains et que s'il a pu faire les frais de publications plus littéraires, et probablement moins fructueuses, il le doit aux gains que les livres pieux lui procuraient. Supprimez de l'inventaire les livres qui intéressent le théâtre ou la religion, ceux enfin auxquels Timoneda a personnellement collaboré; il n'y restera presque rien, tout juste quelques-uns de ces longs récits comme « La belle Maguelone » et « Le comte Partinuples », tels que nos pères les aimaient.

A la prospérité des affaires s'ajoutait pour Timoneda le bonheur familial. Il avait épousé Isabelle Ferrandis, et trois enfants lui étaient nés, parmi lesquels une fille. Il avait la tête trop solide pour leur faire une situation hors de proportion avec la sienne : de même qu'il avait mis la main à la besogne, il voulut qu'ils exerçassent un métier, franchissant à petits

pas les degrés de l'apprentissage et de la maîtrise dans les corporations si fortement organisées de leur ville natale. L'aîné, Vincent, devint cordonnier et le cadet, Jean-Baptiste, fabriqua du velours. La sollicitude paternelle ne leur manqua jamais ; elle se faisait parfois un peu inquiète et autoritaire. Notre libraire se sentait homme de si bon conseil qu'il n'attendait pas toujours qu'on sollicitât ses avis ; dans son testament il régla l'avenir de ses fils avec un luxe extraordinaire de détails ; toutes les hypothèses étaient prévues, même les plus désobligeantes, celle, par exemple, où l'un d'eux aurait encouru les rigueurs de la justice ; évidemment, il n'admettait de la part des siens que l'obéissance passive.

Il intervint, comme bien on pense, dans les négociations qui préparèrent leur mariage ; ce fut principalement pour leur constituer une dot, dont le montant, conformément à la législation valencienne, était égal à la moitié de la dot de la future épouse. Vincent épousa, en octobre 1577, une veuve, Françoise Alós ; trois ans plus tard, au mois de février, Jean-Baptiste prit pour femme Ursule Juan Castello ; et entre temps, en 1578, Madeleine Timoneda, qui était probablement la benjamine, avait reçu pour mari un chirurgien, Martin de Unanoa, auquel le beau-père remit en monnaie légale une dot fort coquette de 20.000 sous. Trois mariages en moins de quatre années ! la famille s'augmentait, mais quelle brèche du même coup dans les économies de son chef ! Notre Timoneda ne se borna pas à promettre, comme il était d'usage, les plus belles aubaines à ses fils et à son gendre ; il s'acquitta, rubis sur l'ongle, de toutes ses promesses, si rapprochées qu'en fussent les échéances, et cette exactitude, en ce temps-là et peut-être en d'autres temps, c'était presque un miracle. Elle atteste l'ordre, la ponctualité, l'économie, ces humbles et fortes qualités qui font les maisons prospères, et qui, associées d'ailleurs à une audace prudente, furent, dans la maison des *Manyans*, les divinités protectrices du foyer.

On vivait en paix dans l'arrière-boutique de la librairie. En même temps que la prévoyance, la cordialité y régnait. Isabelle

Ferrandis avait su inspirer confiance à son époux ; il lui légua par testament, soit en usufruit, soit en propriété, à peu près toute sa fortune, et par une attention plus touchante, il prescrivit que ses exécuteurs testamentaires n'entreprissent aucune démarche sans l'avoir consultée, sans avoir obtenu d'elle un complet assentiment. Le gendre lui-même, dans cette famille privilégiée, vivait en plein accord avec ses beaux-parents : il reçut de Timoneda à l'heure suprême un témoignage de la plus complète estime. Cette parfaite harmonie émanait, plutôt que des comparses, du maître de maison. Sa renommée qui avait dépassé depuis longtemps les murailles de la cité, l'honnête aisance qu'il avait procurée à tous, la sûreté, l'habileté de son jugement lui conféraient ce prestige indispensable à l'ancêtre pour que sa postérité se groupât en bon ordre autour de lui. Le voisinage subissait son ascendant, et il était dans son quartier, qui était celui du petit commerce, une manière de grand homme. Chrétien convaincu, il était affilié à la plus active des confréries locales, celle de Notre-Dame-des-Abandonnés, et il en choisit le prieur pour l'un de ses exécuteurs testamentaires. Il n'ignorait pas qu'un libraire très bien pourvu en articles de piété trouverait des acheteurs parmi les confrères, et il était assez retors pour lier partie avec le diable sans jamais se fâcher avec le bon Dieu. Il faisait l'aumône avec générosité, car il se souvenait de la gêne de ses débuts ; en mourant il laissa des legs aux pauvres honteux, aux prisonniers, aux malades de l'hôpital, et il ne manqua pas d'y joindre force instructions sur leur répartition, montrant jusque dans la générosité la vigilance de l'homme d'affaires.

Tel le voyaient ses contemporains sur la fin de sa vie, tel nous le retrouvons dans un portrait gravé en 1569 au frontispice du *Sobremesa y alivio de caminantes*¹ : une bonne grosse tête, barbue et ronde, qui inspirait confiance, mais, comme pour en contrarier l'expression bonasse, deux grands yeux, pénétrants et malins, qui cliquent doucement de la paupière, et un

1, Une reproduction de ce portrait dans Serrano Morales, 372.

grand nez, aigu, effilé, prompt à flairer les bonnes occasions et à dépister l'ennemi; dans l'ensemble, un mélange de bonté cordiale et de finesse narquoise, un visage qui semble à la fois d'un probe Galicien et d'un Andalou madré, et qui était simplement celui d'un Valencien — de naissance ou d'adoption, — avec toutes les qualités d'une race tour à tour mercantile et spirituelle, pratique et cultivée.

De bonne heure, il prit les apparences d'un vieillard. Ger-vantes a dû le voir au retour de la captivité qui l'avait retenu au rivage du More¹ : il fut surtout frappé de son aspect vénérable. A en croire Mateo Alemán², il connut dans les derniers temps le fléau de la cécité : il n'en fut pas gêné en tout cas pour l'expédition de ses affaires, et jusqu'à l'heure suprême il les maintint en état favorable. La mort l'emporta dans les derniers jours du mois de septembre 1583; depuis longtemps il était prêt, ayant dès 1556 rédigé un premier testament, et l'ayant remplacé le 30 juillet 1583, au cours de la crise qui l'emporta, par de nouvelles dispositions, où aucun affaiblissement de l'esprit ne se décèle. Son fils Jean-Baptiste, avec lequel il semble avoir été associé pour des spéculations sur les soieries, se rendit acquéreur du fonds de commerce et prétendit en continuer l'exploitation. Il n'y montra pas une maîtrise égale à celle de son père. Veuf de son premier mariage, il contracta une nouvelle union, le 16 décembre 1595, à l'église Saint-Étienne, avec une veuve, Agathe López³; la famille de la défunte engagea contre lui un procès pour obtenir le remboursement de la dot⁴. Les tracas et les frais dont il était accompagné, compro-

1. *Los baños de Argel*, III : « ... Timoneda, que en vejez al tiempo vence ».

2. Mateo Aleman, *Ortografia castellana*, Mexico, 1609, fol. 30 : « Juan de Timonedia, ciego privado de la vista corporal ».

3. Archives de l'église Saint-Étienne, *Libre de Desposoris de Sant Esteue del any 1568 fins 1620*, à la date indiquée.

4. Il y a dans la bibliothèque Serrano Morales une *alegación en derecho*, c'est-à-dire un mémoire d'avocat, manuscrite et intitulée : *Dels hereus de Fuente El Rey, contra Juan Bapte Timoneda*. Elle se trouve dans le tome que Serrano Morales désignait *Varios in-fol. 10* et dont j'ignore la cote depuis que la bibliothèque est passée en possession de la municipalité de Valencia.

mirent quelque peu le crédit de la maison. Tout juste avons-nous connaissance d'un seul livre¹, édité en 1612 par les soins de Jean-Baptiste Timoneda. Héritier d'un nom connu, il montra, pour en continuer les traditions, plus de bonne volonté que de talent. Des fortunes aussi imprévues que celles de Jean Timoneda ne se recommencent pas deux fois; elles ne peuvent même pas se soutenir pendant deux générations.

II.

Il se produisit, vers le milieu du seizième siècle, un événement d'une importance capitale pour les progrès du théâtre en Espagne. Des troupes de comédiens s'organisèrent non pas pour exercer sur place leurs talents, mais pour promener à travers la péninsule et donner partout sur leur passage des représentations, voisines encore par quelques côtés de la parade des saltimbanques, mais dignes déjà, dans l'ensemble, du titre de spectacles dramatiques. Ces « troupes de campagne », pour leur donner le nom sous lequel on devait désigner en France des compagnies analogues, n'apportaient rien d'absolument nouveau, car il y avait déjà eu des acteurs en Espagne avant qu'elles existassent, mais ils étaient attachés pour la plupart à la maison d'un prince ou d'un grand personnage, ils cumulaient leurs fonctions, comme nous l'avons vu à Valencia même, avec celles de bouffons ou de musiciens, et ils ne contribuaient pas régulièrement, de propos délibéré et sans autre moyen de se soutenir, aux progrès et à la diffusion des œuvres dramatiques. La plus ancienne allusion à des comédiens de profession ne remonte pas au delà de l'année 1534. Elle se trouve dans une ordonnance rendue à Tolède le 9 mars par Charles-Quint et sa mère Jeanne la Folle, sur le port des vêtements et des parures². Les comédiens s'y voyaient imposer un

1. Cité par Serrano Morales, 556.

2. Cette ordonnance, ou plus exactement cette « pragmatique », se trouve

costume spécial à leur profession, comme si l'opprobre qui pesait sur eux au temps des *facedores de juegos de escarnio* et des *remedadores*, n'était pas encore levé. En fait, Charles-Quint, en les condamnant à ce signe distinctif, maintenait des usages anciens plutôt qu'il n'en établissait de nouveaux. Son ordonnance, si elle annonce l'avenir en usant pour la première fois du terme de *comediante*, regardait vers le passé par l'esprit dont elle s'inspirait. Elle marque exactement la transition de l'ancien au nouvel état de choses.

De troupes de campagne, régulièrement constituées et battant incessamment le pays, il ne semble pas qu'il y en ait eu avant 1550. La plus ancienne que l'on cite est celle de Montemayor, qui, en 1552, à Toro, contribua « avec une pièce très plaisante », — *con un auto muy gracioso* — à la splendeur des fêtes données à l'occasion du mariage d'une fille de Charles-Quint avec un prince portugais; encore n'est-il pas certain ni que Montemayor fut proprement chef de troupe, ni qu'il ait entrepris par monts et par vaux des tournées dramatiques. Lope de Rueda fut certainement un des premiers qui ait constitué et dirigé en Espagne une compagnie d'acteurs : à vrai dire, un document nous le montre d'abord dans l'entourage du comte de Benavente durant les fêtes que celui-ci organisa à Benavente à l'occasion du passage de Philippe II, mais une relation de ces fêtes qui remonte à l'année même où elles furent célébrées¹, spécifie que Lope de Rueda se produisit « avec ses comédiens »; il avait donc une troupe à lui, embauchée fortuitement par un comte en quête de flatteries inédites, mais il entendait bien, quoique ayant loué ses services, sauvegarder son indépendance et reprendre, après cette halte fructueuse, son interminable tour d'Espagne.

Or, ses péréggrinations le conduisirent un jour à Valencia; il

dans la *Nueva Recopilacion*, livre VII, loi 1^{re}, titre 12. Elle est citée par Cotarello, *Obras de Lope de Rueda*, edic. de la Real Academia Española, I, xiv.

1. *Viaje de Felipe II á Inglaterra, Por Andrés Muñoz*. Zaragoza, 1554. Edición de los *Bibliófilos españoles*, Madrid, 1877, 47 (cité par Cotarello, *ibid.*, xvi).

y a même des raisons de croire qu'il y séjourna à plusieurs reprises. A quelle date se plaça le premier séjour ? Sa biographie est encore trop mal connue pour qu'on puisse répondre avec précision. Nous savons qu'en juillet 1554, il était à Valladolid, mais jusqu'au mois d'août 1558, où nous le retrouvons à Ségovie, nous ignorons tout de ses voyages ; n'a-t-il pas visité pendant ces quatre années la côte orientale de la péninsule ? On objectera peut-être que le soin d'un procès important qu'il avait engagé à Valladolid, dut le retenir continuellement en Castille. Mais lorsqu'en août 1558 il quitta Ségovie pour aller, en juin 1559, aboutir à Séville, ne se décida-t-il pas, cette fois, pour le crochet de Valencia ? J'ai montré ailleurs¹ que l'itinéraire Madrid-Cuenca-Valencia-Murcie et l'Andalousie était celui que les troupes de campagne, au seizième siècle et au dix-septième, adoptaient le plus volontiers, sans doute parce qu'en leur donnant occasion de traverser des villes d'importance, il leur promettait de bons gîtes et de fructueuses recettes. Il est possible que Lope de Rueda, pour des raisons analogues, ait choisi cette ligne d'étapes.

A ces hypothèses, qui prouvent que Rueda a pu passer par Valencia, il est temps de substituer des faits qui établissent qu'il y est passé. En 1560, il s'y établit pour de longues semaines. Mieux que cela : au mois de mai, il y contracta mariage, et dès lors, à travers ses courses errantes, par la campagne qu'il s'était choisie, et qui devait lui survivre, il se sentit à moitié valencien. Lope de Rueda avait épousé en premières noces, vers 1552, une danseuse, connue seulement sous le prénom de Mariana, et dont la belle humeur et les grâces avaient éclairé d'un rayon de joie les dernières années de l'infirme mélancolique qu'était D. Gaston de la Cerda, troisième duc de Medinaceli. A cette actrice séduisante, dont la mort survint à une date que nous ignorons, quelle remplaçante allait-il choisir parmi tant de Valenciennes, empressées à justifier leur traditionnelle réputation de beauté ? Il se décida pour

1. Dans mon livre : *Spectacles et comédiens à Valencia*, Paris, 1913, 125.

une veuve, Raphaële Trilles, qu'il épousa à la fin de mai ou peut-être au mois de juin 1560 dans la populeuse paroisse de Saint-Jean-du-Marché. Les registres matrimoniaux correspondant à la seconde moitié du seizième siècle ont disparu des archives de Saint-Jean, mais on y garde encore d'autres actes de la même époque, notamment les actes de baptême, et il suffit de les parcourir pour constater que les Trilles pullulaient dans le quartier, tous très petites gens, s'appliquant à de modestes métiers, tels que celui de meunier ou de veloutier, et gagnant péniblement une misérable pitance : la seconde épouse de Lope de Rueda ne joignait pas la richesse, ni même l'aisance, aux dons de l'esprit et de la beauté qu'on se plaît à lui supposer¹. Le mari qu'elle acceptait n'était certainement un inconnu ni pour elle ni pour ses compatriotes. A l'archevêché, lorsqu'il sollicita l'autorisation de contracter mariage, on la lui accorda sans enquête préliminaire, quoique celle-ci fût de règle pour les étrangers et les veufs. L'autorité ecclésiastique le qualifia sur l'acte officiel du titre d' « habitant de Valencia », qui ne se donnait pas à la légère, et ce nous est une preuve non seulement que Rueda en cette occasion séjourna longtemps à Valencia, mais qu'il y était antérieurement connu et apprécié.

De l'impression que Rueda produisit, de l'importance qu'il prit dans la cité, un témoignage nous est resté dans « Le Courtisan », de Louis Milán. Le nom du comédien était si répandu que, Jean Fernández se pavanant un jour comme un oiseau qui fait la roue, ses amis le surnommèrent Jean de Rueda, « sans vouloir l'égaliser pour cela à Lope de Rueda, car il ne

1. Arch. de l'archevêché de Valencia, *Liber licentiarum Curie Ecclesiastice officialatus Valentie De anno a nat. dm. MDLX*^o : « Die XIII mensis maij. Cum lope de rueda y rafela trilles, viuda, habitadors de Valencia, vullen etc..., per tal nos Don miguel geroni vic[ari] etc... mana a vos lo curat de la iglesia parroquial de sent joan que fetes etc... Dat [um] Valencie etc... » Sur le registre des baptêmes de la paroisse Saint-Jean-du-Marché, j'ai noté : à la date du 1^{er} janvier 1562, baptême de Miguel Joan, fils de Miguel Trilles, *molinero*; le 27 mars 1567, baptême de deux jumelles, filles de Nadal Trilles, *velluter*; le 6 mars 1569, baptême de Vicent Josep, fils de Joan Miguel Trilles, *velluter*.

compose pas des farces comme lui ». Le même Jean Fernán-dez revêtit dans une autre circonstance un déguisement féminin, et prétendit danser au Palais-Royal, sous les yeux de la Reine, vis-à-vis D. Enéas Ladrón : « Vous êtes si laid sous ce travestissement, lui déclara Louis Milán, que nous ne savons comment vous excuser, si ce n'est par l'exemple de Lope de Rueda, que vous avez voulu contrefaire pour amuser à vos dépens. » D'où il résulte que Rueda, lors de son passage à Valencia, jouait les travestis et qu'il y semblait ridicule. Faut-il croire que, réciproquement, les femmes dans sa troupe se déguisaient en hommes pour danser ? Un autre passage du « Courtisan » le donnerait à penser. On y entend de petites gens se chamailler. Un bouffon, surnommé le Chanoine, reproche à son confrère Gilot l'inconduite de sa femme Béatrice : « Chaque soir, la Béatrice, ou actrice, se loue pour danser, déguisée en homme, dans la farce de Lope de Rueda, et elle revient au logis avec un pichet plein d'huile en guise de salaire¹. » Les représentations de Lope de Rueda se donnaient donc après la nuit tombée. On aurait tort, cependant, d'ajouter foi à tous les détails que Louis Milán nous fournit. Car il ne les a introduits dans « Le Courtisan » qu'au prix d'un anachronisme : Germaine de Foix, qu'il met en cause parallèlement à Rueda, mourut dès 1538, c'est-à-dire longtemps avant le passage de l'acteur par Valencia. « Le Courtisan », du moins, fut écrit sous sa forme définitive vers 1560 et imprimé en 1561, à l'époque précise où Lope de Rueda résidait dans la cité. Par Louis Milán, les propos d'un habitué des spectacles parviennent directement jusqu'à nous : ils attestent le prestige du comédien.

Parmi les garants qu'il pouvait invoquer, il n'y en avait pas de plus respectable que notre Timoneda. A coup sûr, ils se sont

1. *El Cortesano*, 45 : « Pues digámosle Joan de Rueda, y no lo digo porque sea como Lope de Rueda, que no hace farsas como él. » — P. 64 : « Pues fué el caso tan feo, que no hallamos con qué salvaros, sino con Lope de Rueda, que lo quisistes contra-hacer por dar placer á costa vuestra. » — P. 411 : « El Canonge : ¿Nos pijor que cada nit es llogue la tua Beatriz, ó farsatriz, pera hallar vestida con á home en la farsa de Lope de Rueda, y tornát á casa ab lo porró plé de oli per paga, com á beata almoynera ? »

connus, ils se sont fréquentés au cours de cette année 1560, qui allait attacher Rueda à Valencia par des liens si solides¹. Pour ma part, je n'hésite point à faire remonter plus haut leurs relations ; quand Timoneda a publié, en 1559, ses *Tres comedias*, s'il n'avait pas vu encore son confrère, les traditions de son art et la plupart de ses pièces lui étaient déjà familières, soit qu'il les ait lues en manuscrit, soit qu'il les ait entendues de la bouche d'acteurs appartenant à une autre troupe. N'y avait-il pas autour de Rueda des émules susceptibles de répandre le même théâtre qu'il travaillait à implanter ? L'un d'entre eux nous est connu, Alonso de la Vega, auteur et acteur comme Rueda, dont il était le contemporain, dont il fut peut-être sur la scène, à l'intérieur d'une même troupe, le collaborateur direct, Sévillan comme lui, client cependant de la métropole valencienne où peut-être il mourut, où en tout cas sa renommée posthume se fonda sur la base solide du livre imprimé. A partir de 1555 environ, il y a eu à Valencia une recrudescence de l'activité dramatique telle qu'elle devait aboutir, en 1582, à l'établissement du monopole des représentations et à l'aménagement d'une salle de spectacles. En vain, les circonstances semblaient détourner les Valenciens de se divertir. Une effroyable épidémie, en 1557 et 1558, ravagea leur cité pendant plus de quatorze mois. Au mois de septembre 1562, les églises furent mises en interdit pendant un mois et la fermeture des sanctuaires sembla aux fidèles la plus effroyable des calamités². Leur inquiétude cependant fut

1. Un des fils de Timoneda était veloutier — *velluter* — et c'est cette profession qui semble avoir été exercée par la plupart des proches de Raphaële Trilles. D'autre part, Timoneda spéculait, tout en s'occupant de librairie, sur les soieries. Il était, par suite, en relations constantes avec les veloutiers de la cité. Ne peut-on pas supposer qu'il fut l'intermédiaire entre Rueda et Raphaële Trilles, et que par lui le comédien put connaître, apprécier, épouser la commerçante ?

2. J'extraits ces renseignements d'une brochure de Timoneda lui-même, qu'il a publiée en appendice à son *Sobremesa y alivio de caminantes*, Valencia, 1569. B. N. M. — R. 8842. Elle s'intitule : *Memoria Valentina. Agora nuevamente copilada y aña | dida por Joan Timoneda. En la | qual se hallaran cosas memora | bles y dignas de saber desde | su fundacion hasta el año | de mil | y quinientos y sessenta y nueve.*

moins forte que leur curiosité. Les troupes de campagne affluèrent; leurs séjours se prolongèrent; leur public s'accrut en qualité et en quantité. Mal installées dans la cour d'une auberge, telle que l'*hostal del Gamell*, dans laquelle il convient de saluer un des berceaux de l'art dramatique à Valencia¹, elles charmaient, elles enfiévrèrent ou elles égayaient du haut d'un misérable tréteau ces imaginations levantines, si promptes aux engouements, si sensibles aux séductions de la vie, si empressées aux rires comme aux larmes. A leur appel, une émulation se produisit; le plaisir du spectacle devint une des séductions de la vie; tous s'empressèrent, auteurs, acteurs et spectateurs, pour le triomphe de l'art dramatique. De ce grand débat, où les parties en cause plaidaient toutes la même thèse, Timoneda fut à la fois le greffier et le juge; en imprimant avec un égal empressement ses pièces et celles d'autrui, il en a dressé pour la postérité les procès-verbaux authentiques.

Car voici bien un cas étrange, celui d'un auteur qui s'efface devant d'autres auteurs, celui d'un dramaturge qui publie les œuvres de ses rivaux de préférence à celles qu'il aurait pu composer! En 1566, il édita les trois « Comédies de l'illustre poète et divertissant acteur Alonso de la Vega »; peut-être avaient-elles été publiées une première fois à Séville². En 1567, il fit imprimer « Les quatre comédies et les deux dialogues bucoliques de l'excellent poète et divertissant acteur Lope de Rueda », auxquels il joignit la même année un recueil intitulé *El Deleitoso*, qui est une collection de *pasos* ou intermèdes; et, trois années plus tard, ces deux volumes consacrés à la mémoire de Rueda furent suivis d'un troisième, le « Répertoire des acteurs » — *Registro de representantes*, — qui est le complément des premiers. Prenons garde que Timoneda, en assumant l'entreprise de ces diverses publications, n'a pas entendu se restreindre au rôle purement commercial d'un éditeur. Il a

1. Cf. le chap. 1 de *Spectacles et comédiens à Valencia*.

2. Cf. Sánchez Arjona, *Anales del teatro en Sevilla*, 19.

soumis à une double censure, celle de l'Église et la sienne, les œuvres qu'il allait rendre impérissables en les imprimant, et il nous a lui-même avisé, en ce qui concerne Lope de Rueda, qu'il l'a expurgé de plusieurs tirades malsonnantes. Prétendait-il tirer quelque gloire des services qu'il rendait à autrui?

En fait, il avait pris ses précautions. Avant de penser au prochain, il avait pensé à lui. Il a publié sous son nom une série d'œuvres dramatiques qui ne forment pas moins de quatre volumes. En 1559, *Las tres comedias*; en 1564, *La Turiana*, qui est un mélange de *pasos* ou intermèdes avec six comédies d'importance plus considérable, voilà pour le théâtre profane. En 1575, les *Ternarios sacramentales*, deux tomes dans chacun desquels trois *autos sacramentales* sont réunis, voilà pour le théâtre sacré. La contribution est d'importance, mais on ne peut pas, au moment même où l'on en constate la valeur, n'être pas frappé par la date où elle se place dans la carrière de Timoneda. Car, d'une part, depuis 1550 environ jusqu'en 1583, c'est-à-dire pendant plus de trente années, il n'a pas cessé d'écrire ou du moins de publier, et, d'autre part, son activité dramatique se resserre en deux étapes, la plus longue durant tout juste cinq années! Et puis, quelle séparation rigoureuse entre son théâtre profane et son théâtre sacré! A dix années de distance, il les cultive l'un après l'autre, mais sans jamais les mêler. Faut-il invoquer à ce propos les caprices de l'inspiration? Mais l'impression qu'il nous donne, c'est qu'il a, au contraire, exercé son talent avec une parfaite maîtrise, au gré des occasions ou de son intérêt. S'il a un moment cultivé le théâtre, s'il l'a ensuite délaissé, s'il y est revenu postérieurement sous une forme très différente, la raison de ces variations se trouve non pas en lui-même, mais dans les circonstances, dans le milieu dont il subissait l'influence. On verra au chapitre suivant quelles raisons le déterminèrent à écrire des *autos sacramentales* et à quelle redoutable autorité il a obéi en travaillant à la diffusion du culte eucharistique par le moyen de pièces appropriées. Quant à ses *Tres comedias*, quant à sa *Turiana*, il est manifeste qu'il a cédé en les impri-

mant moins à une inclination de sa nature qu'à l'heureux empressement qui aux environs de l'année 1560, à l'appel de Rueda, fit de Valencia, pour quelques années, une des métropoles de l'art dramatique. Timoneda voulut se mettre à l'unisson, il voulut tirer parti de l'enthousiasme de ses compatriotes. Il lança donc sur le marché, il fit représenter et il fit imprimer la collection de ses farces et ses intermèdes. Ce n'est point par hasard qu'on voit au frontispice de chacune de ses trois comédies un dessin qui représente une main, celle sans doute d'un spectateur, de laquelle des pièces de monnaie s'échappent, et, comme pour souligner l'ironie de la gravure, une inscription l'entoure de deux côtés : « La monnaie est un métal qui fait du bien et beaucoup de mal. » Persuadons-nous que le « mal » n'est pas invoqué seulement pour les besoins de la rime. Quant au « bien », nous savons maintenant celui que Timoneda attendait de ses entreprises dramatiques. D'un mot, le théâtre ne fut pas pour lui une vocation ; le commerçant qu'il était y a vu principalement un profit.

Le malheur, c'est que son mercantilisme fit litière des scrupules. Pour offrir aux amateurs une marchandise engageante, il ne recula point devant la contrefaçon. L'examen de son théâtre révèle des procédés inquiétants.

Sur le recueil de *Las tres comedias*, il n'y a presque rien à lui reprocher. Non qu'elles soient des produits parfaitement loyaux, mais il les a présentées de telle sorte que, pour deux d'entre elles au moins, il ne les revendique pas à son compte. Dans la dédicace, adressée à D. Ximén Pérez de Calatayud y Villaragut, il avait presque cédé à la tentation de les donner pour siennes : « Elles sont nées, affirme-t-il, dans ma maison¹ » ; et, renchérisant sur lui, les deux préfaciers, dont il avait sollicité le concours pour des sonnets liminaires, n'accompagnent pas de la moindre réserve leurs louanges hyperboliques. Mais au frontispice qui précède chacune des comédies,

1. « (Tres comedias)... Las quales, por ser nascidas en mi casa... »

notre auteur s'est ressaisi : « La comédie d'Amphitryon, écrit-il au seuil de la première, *traduite* par Jean de Timoneda », et c'est bien une traduction, en effet, tout comme la comédie des « Ménechmes », qui la suit immédiatement. Toutes deux dérivent de Plaute, et puisque l'aveu en est fait par Timoneda lui-même, toute discussion serait superflue ; nous avons sous les yeux le reflet de deux œuvres étrangères, nullement des créations originales.

En ce qui concerne la troisième pièce du recueil, qui est une comédie intitulée *Cornelia*, le débat se présente sous une forme plus compliquée. Timoneda, cette fois, proclame qu'elle lui appartient en toute propriété. Or, ceci d'abord arrête le lecteur qu'au frontispice le titre de la pièce est celui qu'on vient de voir — *comedia llamada Cornelia* — tandis que dans la préface qui ouvre le livre, Timoneda la désigne du nom de *comedia Carmelia*. Bien mieux : sur le même feuillet, en haut duquel l'inscription *Cornelia*¹ se détache, on lit dans la liste des personnages l'indication *Carmelia*. Serions-nous en présence d'une distraction révélatrice ? L'auteur, pillant une œuvre étrangère, a-t-il cru en déguiser l'origine par le changement de quelques noms propres et aurait-il omis dans certains cas d'opérer les corrections opportunes ? Il n'est pas impossible ; mais la graphie *Cornelia* se trouve si rarement, trois fois au total, qu'il suffit pour l'expliquer de supposer une erreur typographique. Un point est incontestable ; c'est que — d'accord ou en opposition avec ses modèles — Timoneda a voulu désigner son héroïne du nom de Carmelia. Il a pris la peine de nous indiquer par un méchant calembour le sens qu'il donnait à cette désignation², et il

1. Une *Farsa nuevamente compuesta llamada Cornelia*, dont le sujet est très différent, a été composée par André Prado, qui se qualifie lui-même « étudiant ». Elle a été probablement écrite et imprimée avant la pièce de Timoneda ; elle se distingue par un tour très libre. On en trouvera le texte, accompagné d'indications chronologiques, dans Pérez Pastor, *La Imprenta en Medina del Campo*. Madrid, 1895, 330 sq.

2. « Este Carmelia tu padre la compró en Bugia... y por costarle muy cara... le puso nombre de Carmelia. » (Scena quinta.)

convient de restituer à la pièce son titre véritable : *Comedia llamada Carmelia*.

L'œuvre, dès qu'on la considère de près, semble faite de plusieurs morceaux. Tout d'abord, une intrigue romanesque : Carmelia, prisonnière à Bougie chez les infidèles, inspire un amour, qu'elle partage, au jeune Taucio. Les parents séparent les amoureux. Taucio part pour Valencia en compagnie de son père, qui meurt au moment même où il vient d'y arriver. La mère accourt de Bougie à la nouvelle de cette mort ; elle amène avec elle Carmelia, et celle-ci est reconnue à un vice de conformation pour être la fille du riche marchand Lupercio. Rien de plus banal que cette intrigue. A peine prend-elle quelque nouveauté par l'intervention d'un nécromancien, et c'est ici le second élément qui entre dans la composition de la pièce. Ce nécromancien s'appelle maître Pasquin ; il vend son orviétan de ville en ville et, à Valencia, ayant surpris directement ou par l'entremise de son valet d'importants secrets de famille, il réussit ce tour de force de remettre aux mains de Lupercio sa fille Carmelia, ravie depuis de longues années à l'affection paternelle. Bien entendu, la magie n'est pour rien dans cette restitution, mais enfin maître Pasquin est l'instrument choisi par l'auteur pour opérer cette réunion, et le spectacle de ses simagrées, l'attirail de son magasin aux accessoires suffit pour communiquer à la pièce un aspect particulier. Il restait après cela à égayer un thème médiocrement plaisant. La pièce comporte à cet effet une troisième et dernière partie, dont l'intrigue fort simple s'entremêle capricieusement à la donnée principale ; c'est l'histoire d'un *simple* ou bouffon, plaisamment nommé Cornalla, et dont la femme, Mencia, accorde ses faveurs à un aimable compagnon, Fulvio, qui est le fils de l'opulent Lupercio. Plus Cornalla est trompé, plus il se montre béatement satisfait, car il prend pour de courtoises attentions les manœuvres à peine dissimulées de Fulvio ; il incarne à la perfection le type éternel du mari berné et content.

Il va sans dire que ces trois membres, qui forment le corps

quelque peu difforme de notre comédie, ont été soudés entre eux du mieux possible. Notre tâche n'est point, cependant, à cette heure, d'admirer l'habileté du rhapsode, mais, au contraire, de rechercher la provenance des matériaux qu'il a utilisés.

L'intrigue romanesque qui forme la trame de l'œuvre a été puisée vraisemblablement à une source italienne : ces histoires d'enlèvements, mis au compte des pirates barbaresques, et de reconnaissances qui réunissent sur le tard une famille dispersée, abondent dans les comédies et les contes d'Italie. Mais il est probable — et c'est ceci qui est capital — que Timoneda n'a pas copié directement le modèle étranger. Entre celui-ci et l'imitation qu'il en a faite, un intermédiaire a pris place, et cet intermédiaire était castillan. Sans doute la scène se passe à Valencia, et ce serait une raison pour attribuer la paternité de l'œuvre au Valencien Timoneda. Mais quel est le dramaturge, quel est l'écrivain de cette époque qui, entremêlant à son intrigue des péripéties maritimes, n'en plaçait pas tout naturellement le dénouement dans le grand port de la côte levantine ? Les Italiens sur ce point avaient donné l'exemple. Or, à part cette localisation (et on voit qu'elle est trop banale pour être significative), il n'y a rien de valencien dans la version de Timoneda¹. Les mœurs, au contraire, et l'expression s'y inspirent des habitudes et du langage de la Castille. S'agit-il de compter une somme d'argent ? les personnages ne le font pas à la mode de Valencia en sous, en deniers ou en livres, ils ne le font même pas toujours en réaux, qui étaient l'étalon commun à Valencia et à la Castille, ils emploient la « couronne » et l'« écu² », qui étaient des valeurs plus courantes en Castille. Veulent-ils indiquer une date par référence à un autre événement ? ils ne prennent pas sur place le terme de comparaison

1. Sauf cette anodine plaisanterie : « Yo te haré emperador de Ruçafa », 146. — Ruzafa est un village situé aux portes de Valencia, vers l'est.

2. P. 127 et p. 129. L'écu, monnaie d'or qui valait 22 sous et demi, était assez répandu à Valencia dans la seconde moitié du seizième siècle et au début du dix-septième. Mais la *corona* (= 20 sous) était une monnaie déjà tombée en désuétude, de même que le *florín* (10 sous), le *morabatin* (= 11 sous), la *castellana* (= 27 sous). — Cf. Escolano, I., col. 860.

qui leur est nécessaire, mais ils vont le chercher dans le royaume rival : « Elle a été faite prisonnière, disent-ils de Carmelia, l'année où les vignes ont été brûlées en Castille. » Leur plaît-il de citer une ville, d'invoquer quelqu'une de ces curiosités qui font la réputation d'une ville ? Ce n'est jamais dans les environs qu'ils cherchent, mais dans des régions fort lointaines. « — Que l'horloge de Salamanque te protège ! », s'écrie l'un. « — Et à toi le battant de la cloche de Burgos ! » réplique l'autre. Est-il possible que ce trait, qui évoque la rivalité de deux cités également fières de leurs sonneries n'ait pas été recueilli sur place par un auteur ami des voyages ou originaire du pays ? « C'est à Séville que l'on t'a fouetté » ; « C'est à Ségovie que l'on a mis à ta tante la tunique d'infamie¹ » : voilà les propos courants dans notre pièce. Par une coïncidence curieuse et dont je n'entends tirer aucune conclusion, ils mettent en cause des villes par lesquelles Lope de Rueda a certainement passé, où même il a fait dans certains cas des séjours prolongés. Mais Timoneda, le casanier Timoneda, connaissait-il ces pays ? Est-il vraisemblable qu'il les ait eu naturellement présents à l'esprit, tandis qu'il préparait sa comédie ? Il ne manquait pas à Valencia d'expressions du terroir, celle-ci par exemple, qui aurait aisément trouvé place dans une pièce où la disgrâce habituelle aux maris est sans cesse invoquée : *Renegad de la tierra donde al pan llaman cuernal, y al enamorar, festejar*² ; et, comme par un fait exprès, rien, absolument rien n'a passé dans le texte de ce que l'auteur aurait pu récolter sur place. La conclusion s'impose : l'intrigue romanesque qui est à la base de la *Comedia Carmelia*, si on peut croire qu'elle procède originairement d'Italie,

1. « Cativaronla en el año que se quemaron las viñas en toda Castilla », 130. — « Valate el relox de Salamanca ! — Y a ti el badajo de Burgos ! », 113. — « Te havián açotado en Sevilla », 133. — « Tu tia Mari Gil, la que encorogañon en Segouia », 137.

2. Cité par Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, 1906, 478 b. On sait que ce *Vocabulario* a été composé tout à fait au début du dix-septième siècle. Correas ajoute à la locution citée ce commentaire : « Es en Valencia, y tiene alusion cuernal á cuerno y cuartal. »

a été empruntée par Timoneda non à l'original, mais à une adaptation castillane. Cette adaptation a été faite entre 1555, date de la prise de Bougie par les Mores à laquelle il est souvent fait allusion, et 1559, qui est le moment où la pièce valencienne a été imprimée. Probablement, Timoneda a beaucoup abrégé son modèle; il en a retenu seulement ce qui se passe à Valencia, c'est-à-dire la reconnaissance de Carmelia par son père, et il a purement et simplement supprimé les péripéties préliminaires : capture de la jeune fille par les pirates, son séjour à Bougie, ses amours naissantes avec Taucio, etc. Ces antécédents, il se borne à les exposer dans son prologue, et il a mêlé à son exposé des détails sans intérêt pour la pièce telle qu'il nous la présente : c'est une preuve qu'il résumait, non sans redondance, une action plus développée.

Le nécromancien maître Pasquin paraît bien être la principale nouveauté qu'il ait introduite. Nouveauté dont nous connaissons l'origine : elle vient de la comédie de l'Arioste, *Il Negromante*, qui a été composée en 1520, représentée en 1530 à Ferrare et qui est elle-même imitée de l'*Andria*, du *Phormio* et de l'*Hecyra*. Moratín, qui a signalé le premier une ressemblance entre *La Carmelia* et *Il Negromante*, a, sans aucun doute, exagéré en écrivant que « quelques situations » sont communes aux deux pièces¹. En réalité, les rapprochements se réduisent à un seul. Car on ne saurait faire état de ce père, Massimo, qui dans *Il Negromante* retrouve au cinquième acte sa fille Lavinia, devenue l'épouse de Cintio. Les circonstances de la reconnaissance et les péripéties qui l'ont provoquée ont chez l'Arioste un tour si différent que l'idée d'une imitation doit être absolument écartée. Il n'y a de vraiment emprunté au modèle italien que le personnage de l'astrologue et celui de son valet. Une scène est semblable dans les deux pièces : celle où le prétendu savant se laisse acheter par des amoureux et met ses prédictions au service de leurs amours. Mais ici même les différences ne tardent pas à apparaître. Chez

1. B. A. E., II, 201 b.

l'Arioste, l'astrologue est uniquement un fourbe, un brigand, puni comme tel. Chez Timoneda, le rôle ne se tient pas : Pasquin est d'abord présenté, notamment par son valet, comme un imposteur, comme un maître chanteur ; et cependant c'est lui qui fait en somme le bonheur de tout le monde, en rendant à Carmelia un père dans la personne de Lupercio et un fiancé dans la personne de Taucio¹. Cette contradiction révèle l'effort, — d'ailleurs malheureux, — qui a été tenté pour adapter le personnage à sa destination nouvelle.

Il y a dans *La Carmelia* autre chose encore que l'intrigue romanesque et l'intervention du nécromancien, il y a un *paso de comedia* qui se développe capricieusement en marge de la pièce. L'infortuné Cornalla de Pliego qui en est le héros, a une proche parenté avec Martin de Villalba qui, dans *El Deleitoso*, de Lope de Rueda, fait la joie de la troisième saynète, celle que la postérité connaît sous le titre de « Cornard et Content ». Ces deux époux, Cornalla et Martin, se complaisent dans leur infortune conjugale. L'un et l'autre, ils sont victimes non seulement de leur épouse, mais d'un complice goguenard, par les soins duquel des souffrances physiques s'ajoutent à leur misère morale. Chez Timoneda, Cornalla, avisé par sa femme qu'elle a un rendez-vous coupable, s'y rend sous des vêtements féminins, et le damoiseau le rosse d'importance, en s'indignant que l'épouse infidèle se soit rendue à cette entrevue qui lui avait été proposée seulement pour l'éprouver. Chez Rueda, Martin de Villalba est condamné au jeûne pendant la durée d'une neuvaine que sa femme, à l'instigation de son tourtereau, entreprend sous prétexte de recouvrer la santé. De part et d'autre, le sujet et les procédés concordent ; si les épisodes varient, l'inspiration est la même.

En résumé, *La Carmelia* se distingue par sa complexité. Elle paraît imitée, au fond, d'un original castillan ; elle a pris à l'Arioste l'idée et le personnage du nécromancien ; elle s'ac-

1. « El señor doctor vaya delante, que, *pues tanto bien nos haze*, razon es que sea satisfecho. »

compagne d'un *paso*, qui coïncide avec un *paso* de Lope de Rueda. Comment établir que le mérite d'avoir tenté avec ces matériaux une construction d'ensemble appartient à Timoneda? Comment prouver qu'il n'a point reçu d'un ami, d'un Lope de Rueda ou d'un Alonso de la Vega, la pièce dans l'état même où il nous l'a transmise? Il n'y a point là-dessus d'autre garantie que sa propre parole. Mais il convient de s'en rapporter à une loyauté dont il a donné d'autres preuves. Réfléchissons que, si l'envie lui en était venue, il aurait pu imprimer sous sa signature le théâtre entier de Lope de Rueda et celui d'Alonso de la Vega. S'il ne s'est pas, en cette occasion qui aurait été d'une bien autre conséquence, paré des plumes du paon, il n'y a pas lieu de soupçonner que dans le même recueil, où il se ravale publiquement par deux fois à l'office de traducteur, il se soit, au troisième coup, haussé sans titre à la dignité d'« auteur ». Laissons-lui le mérite d'avoir fondu des œuvres dont deux au moins ne lui appartenaient pas.

La *Turiana* a beau être composée de deux parties fort distinctes, l'une formée de saynètes comiques, l'autre de pièces plus importantes, les doutes qui s'élèvent sur son originalité n'en atteignent pas moins l'œuvre entière. Pour parler net, il n'y a même pas lieu de douter; il faut affirmer résolument que la *Turiana* n'est pas de Timoneda, que ce titre, emprunté au fleuve valencien, nous cache, comme un masque, le visage véritable, et que, réunissant des morceaux dont la provenance reste inconnue, elle devrait être classée parmi les œuvres anonymes. Précisons un peu les termes du problème : si un certain nombre de pièces insérées dans la *Turiana*, par exemple la *Paliana*, la *Trapacera* et la *Rosalina*, paraissent, par le nom des personnages et l'allure de leur intrigue, révéler une origine italienne, il nous servirait cependant de peu de chose d'en avoir sous les yeux les premiers originaux. Car Timoneda, ici, n'a point même pris la peine de traduire en castillan des modèles étrangers; il s'est emparé de traductions ou d'adaptations que d'autres avaient élaborées, et son rôle s'est borné à les faire

imprimer. Il ne s'agit donc pas de retrouver ses sources, car il n'y a point eu de sources à proprement parler; il y a eu simplement des pièces, préparées par d'autres mains, venues aux siennes dans des conditions ignorées et dont il s'est fait l'éditeur. Si l'on s'étonne que des dramaturges se soient dépouillés en sa faveur, faisons réflexion qu'ils étaient vraisemblablement de pauvres hères, dont l'ambition littéraire se limitait à gagner leur subsistance, — que Timoneda, au contraire, avait des ressources suffisantes pour leur acheter leurs pièces, pour en payer l'impression, pour en répandre les exemplaires, et que d'ailleurs ils ne devaient attacher qu'une valeur relative à des comédies qu'ils avaient eux-mêmes pillées de différents côtés.

Il n'y a aucune hardiesse à dépouiller Timoneda de la propriété de la *Turiana*. Lui-même s'est expliqué là-dessus avec brièveté, mais clarté, au frontispice du livre et au frontispice de la plupart des pièces. Toutes ne sont pas de la même année : si le livre dans son ensemble, si la *Filomena*, la *Paliana*, la *Aurelia* portent la date de 1564, par contre la *Trapacera*, la *Rosalina*, la *Floriana* sont attribuées à l'année 1565, et cela prouve simplement que l'impression du livre s'est prolongée deux ans; mais, malgré cet intervalle, le procédé est partout le même. Le titre de l'ouvrage ne laisse pas de nous édifier : « *Turiana*, dans laquelle sont contenues diverses comédies et farces très élégantes et plaisantes, avec beaucoup d'intermèdes et de *pasos* agréables, — nouvellement publiées à cette heure par Jean Diamonte. » Manifestement, le Diamonte qui est ici nommé ne revendique pas pour lui le mérite de la composition; cependant il ne s'explique pas avec netteté sur les circonstances de la publication. L'adverbe « nouvellement » — *nuevamente* — signifie-t-il que les œuvres ont déjà été publiées une première fois, ou, au contraire, qu'elles sont à présent dans leur nouveauté? Le titre propre à chacune dissipe cette équivoque. Voici, par exemple, celui de l'une d'elles : « Tragicomédie appelée Philomèle, nouvellement composée. Elle est très agréable et plaisante. Les personnages sont les suivants...

Publiée — *sacada á luz* — par Jean Diamonte. » Ce libellé indique qu'il y a eu dans l'élaboration de la pièce deux moments tout à fait distincts : la composition et la publication. De la composition, nous savons seulement qu'elle remonte à une date peu éloignée, mais l'auteur à qui le mérite en revient n'est ni nommé ni indiqué. Quant à la publication elle a été faite par Jean Diamonte, et il est aisé sous cette anagramme de reconnaître notre Timoneda. La modestie inusitée avec laquelle il se dissimule sous ce nom de fortune correspond à la modestie de la tâche qu'il avait assumée. Lui qui s'empres-
sait de paraître, d'étaler sa curieuse et vivante personnalité, le voilà qui se fait mystérieux, secret, timide et ignoré ! Ce n'est pas son caractère qui avait changé, c'est simplement qu'il ne se sentait pas le droit de se mettre en avant. Relisez les titres, les *introitos*, ou prologues, qui ouvrent les diverses pièces de la *Turiana* : « éditeur » — *sacar á luz*, — tel est le seul titre qu'il s'attribue, tel est aussi le seul titre que la postérité puisse en cette occasion lui reconnaître.

Si la *Turiana* devait lui être attribuée en toute propriété, ce serait je ne dis pas la seule publication, mais le seul livre, la seule œuvre de longue haleine dont le mérite lui appartiendrait tout entier. Laissons de côté quelques feuilles volantes, quelques manuels de connaissances utiles sur lesquelles il serait inutile et malaisé de discuter. Ses recueils de contes, ses *Tres Comedias*, ses *Ternarios sacramentales* appartiennent tous à ce genre indécis qui reste à mi-distance entre le plagiat et l'originalité. D'ordinaire, il lui fallait des béquilles pour cheminer ; ne croyons pas que pour une fois il se soit hasardé à marcher seul. La *Turiana* a été préparée selon les procédés ordinaires de Timoneda. Vulgarisateur de profession, grand fournisseur des imprimeries valencienues, entrepreneur de publications populaires, il a prétendu mettre à la portée de tous, sous la forme du livre, des pièces que ceux-là seuls connaissaient qui s'étaient trouvés sur le passage d'une « troupe de campagne ». Son entreprise intéressait le marché de la librairie beaucoup plus que le progrès des bonnes lettres.

Quant aux caractères intrinsèques des pièces qu'il a imprimées, il serait hasardeux d'en tirer des indications sur la personnalité de leur auteur véritable. Dans la comédie telle qu'on la pratiquait en Espagne vers le milieu du seizième siècle, les sujets, les personnages, et même la langue et le style avaient quelque chose de conventionnel. Dès le moment où elle se constitua, elle eut aussitôt une tradition, dont le respect s'imposa à la fantaisie des initiatives individuelles. Les publications parallèles de Lope de Rueda et d'Alonso de la Vega, qui ont paru presque simultanément sous le nom de Timoneda, sont là pour attester cette similitude dans la forme, cette communauté dans l'inspiration. Bien habile qui pourrait démêler avec certitude la part propre à chacun. Il n'est rien de plus voisin des *pasos* de *El Deleitoso* que ceux publiés dans la *Turiana*; sauf que ceux-là sont en prose et que ceux-ci sont en vers, les types, les plaisanteries, les thèmes sont identiques de part et d'autre; tout juste pourrait-on noter que chez Lope, dont la prose a d'ailleurs été révisée par Timoneda, son éditeur, il y a je ne sais quoi de plus court, de plus net et de plus vigoureux que dans la manière un peu lâche du Valencien. Ces nuances ne suffisent pas à établir une certitude: il n'y a rien pourtant en dehors d'elles qui puisse nous éclairer.

La date exacte à laquelle chaque pièce de la *Turiana* a été composée reste inconnue, sauf en ce qui concerne la *Comedia Aurelia*. Celle-ci fut certainement représentée dans les premiers mois de l'année 1560; elle fait allusion à une ligue que les Vénitiens ont conclue avec le roi d'Espagne et à des succès qu'ils ont remportés en terre turque¹. Or, une flotte de galères vénitiennes, sur lesquelles étaient des troupes de débarquement espagnoles, italiennes et allemandes, prit la mer, au début de 1560, sous le commandement du duc de Medinaceli et de Jean-André Doria. Elle s'empara d'abord de l'île de Djerba, près de la côte tunisienne, mais dès le mois de mars elle y subit de la part des Turcs, commandés par Piali, une contre-attaque

1. Jornada quinta, 367.

victorieuse¹. La *Comedia Aurelia* se place entre le moment où les premières nouvelles d'un succès arrivèrent à Valencia et celui où l'on connut la riposte triomphante des infidèles, c'est-à-dire, si on tient compte du délai nécessaire à la transmission, vers les mois de mars ou d'avril. Or, durant cette année 1560, Lope de Rueda séjourna longtemps à Valencia : c'est le temps de son mariage, c'est l'heure où les liens qui l'attachaient déjà à la métropole levantine se resserrèrent. Prenons garde de ne tirer de cette coïncidence aucune conclusion excessive. Constatons seulement que, à chaque carrefour où nous faisons halte à la suite de Timoneda, nous trouvons toujours Lope de Rueda déjà établi avant lui.

Pour avoir édité le *Registro de representantes* ou tel autre recueil de Lope de Rueda, nous accordons à Timoneda notre reconnaissance, mais non pas notre admiration : celle-ci resterait réservée, s'il la mérite réellement, à l'auteur véritable du recueil. Est-il juste de faire honneur à Timoneda de la *Turiana*, si vraiment, comme tout l'indique, il n'a rien tenté de plus pour elle que pour les comédies de Lope de Rueda ? Toute la différence, c'est que, dans un cas nous connaissons, dans l'autre nous ignorons le véritable auteur de ces œuvres.

III

Il serait injuste cependant de réduire le libraire valencien à un rôle purement passif. Quelque méfiance qu'il inspire, force nous est de reconnaître pour sien le volume des *Tres Comedias*. Deux des pièces qu'il renferme sont traduites de Plaute ; nous n'avons pas de raisons de lui enlever le mérite, modeste d'ailleurs, de cette traduction. Quant à *La Carmelia*, si elle est formée de matériaux disparates, il est possible d'abord que

1. Cf. Lavissee et Rambaud, *Histoire générale du quatrième siècle à nos jours*, IV, 745. — Altamira, *Historia de España y de la civilización española*, III, 73.

Timoneda en ait lui-même fabriqué quelques-uns; il a eü, à tout le moins, le mérite de les mettre en œuvre. Y a-t-il là de quoi le dédommager des justes reprises qu'il a paru nécessaire d'opérer dans son bagage littéraire?

L'idée de traduire Plaute en castillan n'était pas nouvelle, et les deux pièces sur lesquelles le choix de Timoneda a porté avaient connu en Italie et en Espagne une sorte de popularité. Dès 1487, l'*Amphitryon* avait été représenté à Ferrare, et sans doute le succès récompensa-t-il cette tentative puisqu'elle fut renouvelée en 1491. A Florence, les *Ménechmes* furent joués, en 1488, avec un prologue du Politien¹. Du côté castillan, on s'appliqua pendant tout le seizième siècle à des traductions plus ou moins fidèles, d'un tour plus ou moins littéraire. Dès 1515, le médecin Villalobos publiait une version très soignée et très scrupuleuse d'*Amphitryon*, et, vers 1525, Fernán Pérez de Oliva s'essayait plus librement à la même tâche; une traduction mixte, puisqu'elle s'inspirait à la fois de Villalobos et de Pérez de Oliva, vit le jour à Tolède en 1554. Des *Ménechmes*, au contraire, nous connaissons une seule interprétation, la *Comedia de Plauto intitulada Menecmos*, imprimée à Anvers en 1555, sans que le traducteur ait daigné se faire connaître. Peut-être était-elle déjà parvenue à Valencia au temps où Timoneda s'appliquait à une entreprise analogue; le latiniste qu'il était n'avait point une science assez sûre pour mépriser les secours étrangers.

A-t-il voulu véritablement se mesurer avec le texte latin? et son dessein a-t-il été de révéler Plaute à ses contemporains? « Comédie traduite », déclare-t-il loyalement au frontispice de ses pièces; mais il ne nomme même pas dans le titre le modèle qu'il traduisait; tout juste le mentionne-t-il rapidement dans ses prologues². Son ambition, c'était de faire rire les

1 Cf. Flamini, *Il Cinquecento*, dans *Storia letteraria d'Italia*, scritta da una Società di Professori, 265-266.

2. « Pideseos tambien, Señores, atencion para oyr y ver representar la primera Comedia de Plauto, que es de Amphitryon, la qual ha traducido y puesto en estilo comun y apacible nuestro Autor. » *Introyto y Argumento*. — « Nuestro

honnêtes gens. Il a laissé voir au début d' « Amphitryon » de plus hautes visées : « Cette pièce vous fera connaître des pensées profondes et en particulier la vanité du culte que les païens rendaient à leurs dieux¹. » Tout cela dans la bouffonnerie qu'on va lire ? En vérité, Timoneda plaisante. Plaute lui offrait des intrigues gaies, des personnages pittoresques ; il n'en demandait pas davantage, et le voilà qui, sans plus de cérémonie, s'empare de cette matière toute préparée, la façonne au goût du jour et, dûment rajeunie, la porte aussitôt à la scène. Il n'y avait pas de place là dedans pour cette fidélité littérale, dont les érudits sont seuls à se préoccuper¹. Il y fallait au contraire un juste sentiment des conditions nouvelles du théâtre et le don de rendre l'animation de la vie à des œuvres qui, après dix-huit siècles, pouvaient paraître mortes.

La fable d'Amphitryon et d'Alcmène, ou plutôt de la naissance d'Hercule, a beau être un de ces thèmes traditionnels sur lesquels l'imagination des hommes s'exerce presque indéfiniment, elle avait pris chez Plaute une forme si particulière que force était à Timoneda, sous peine d'incohérence, d'adopter dans son ensemble l'œuvre de son prédécesseur. Le sujet, les personnages se présentaient comme un bloc. Molière, après Timoneda, devait en faire l'expérience. Mais, sans modifier ni l'intrigue ni les figures, il y avait matière à des corrections de détail. Les événements et les acteurs n'ont pas changé de Plaute à Timoneda, et cependant l'esprit de la pièce valencienne est différent, il n'est pas jusqu'à la composition qui n'en soit mieux adaptée aux nécessités de la scène.

L' « Amphitryon » latin avait des proportions trop amples pour la scène espagnole. L'impatience d'un public, peut-être encore plus fruste que celui dont les comiques de Rome se sont plaints si souvent, réclamait des spectacles courts ou, plus

Autor... hos hace saber como quiere, por daros placer y regozijo, representar una comedia de Plauto, llamada de los Menemnos. » *Introyto y Argumento*.

1. « En ella (en la comedia de Amphitryon) veran muchos pasos graciosos, y sentencias graues, y especialmente la vanidad con que los gentiles adorauan sus dioses. » *Introyto y Argumento*.

exactement, des spectacles variés, c'est-à-dire dont chaque partie fût assez brève pour laisser à d'autres exercices le temps de se produire. Ramener une pièce en cinq actes aux proportions d'une comédie qui atteint tout au plus la longueur habituelle à trois actes, c'était le premier devoir de Timoneda, et il est assez curieux d'observer à quels sacrifices il s'est résolu. Il a biffé, en premier lieu, les monologues complaisamment prodigués par Plaute. Mercure, à l'acte premier (sc. II), fournit chez celui-ci des explications dont le prologue avait déjà exposé l'essentiel : il insiste lourdement sur les événements prochains : « Bientôt tout s'éclaircira... Au sujet d'Alemène, j'aurais dû tout à l'heure vous dire... » Ce pâteux commentaire a entièrement disparu dans l'adaptation de Timoneda. Il en est de même, à l'acte II, du soliloque d'Alemène, qui se plaçait au début de la scène seconde : trop lourde, trop terne cette méditation sur la brièveté des plaisirs et la noblesse d'un cœur intrépide ! L'acte III s'ouvrait dans l'original par un nouveau monologue : Jupiter, au lieu de Mercure, le débitait, mais l'objet en était toujours pareil : il s'agissait d'obliger les spectateurs à suivre, presque malgré eux, et à comprendre une intrigue déconcertante. Timoneda, moins précautionneux, a jeté du lest sans scrupule. Il s'est encore allégé, dans le même acte, du monologue de Mercure (sc. IV) et, à l'acte IV, du monologue d'Amphitryon (sc. I). La pièce court à son dénouement sans répit comme sans entraves.

Les récits font obstacle, non moins que les monologues, à la rapidité et à l'intérêt d'une intrigue. Peut-être ont-ils leur place marquée dans notre théâtre classique, qui, curieux des sentiments plutôt que des faits, n'évoque ceux-ci que dans la mesure où ils affectent la psychologie des personnages. Mais chez un Plaute, chez un Timoneda ? Il a fallu, pour que l'auteur latin s'y résignât, soit la tyrannie du modèle grec qu'il copiait, soit cette perpétuelle recherche de la clarté à laquelle son auditoire le condamnait. Le traducteur a pris ses aises : il n'a pas, à proprement parler, supprimé, il a transformé, mettant en œuvre sous la forme la plus vivante les narrations du texte latin. Seul

le récit de la bataille où les troupes thébaines, commandées par Amphitryon, ont remporté la victoire, a été biffé purement et simplement par Timoneda. Par contre, l'interminable prologue de Plaute est devenu, soigneusement abrégé, la scène première chez Timoneda : Jupiter et Mercure y exposent presqu'ensemble leurs projets, et, comme ils ont déjà revêtu leur déguisement, comme ils donnent déjà à leur entreprise un commencement d'exécution, nous sommes dès les premiers mots transportés en pleine action.

Il n'était pas besoin d'un long récit de Plaute pour suggérer à Timoneda une plaisante invention : quelques vers y suffisaient, tant il était empressé à frapper par des jeux de scène expressifs l'attention de son public. Le Sosie latin, persuadé enfin que Mercure est un autre lui-même, constate entre eux une ressemblance parfaite : « Par Pollux ! plus je l'examine, et plus je reconnais ma figure. Il me ressemble comme moi-même. Le pied, la jambe, la taille, les cheveux, les yeux, le nez, la bouche, les joues, le menton, la barbe, le cou, tout enfin¹. » Chez Timoneda, cette énumération ne se récite pas, elle se joue :

SOSIE. — Tu dis vrai. Mais, de grâce, mesurons-nous pour me tirer d'incertitude. Allonge un peu le bras. Coïncide-t-il avec le mien ?

MERCURE. — Exactement. Ils sont aussi longs l'un que l'autre.

SOSIE. — Allonge l'autre maintenant. S'adapte-t-il exactement ?

MERCURE. — Comme une bague à un doigt.

SOSIE. — Mettons-nous dos à dos. Allonge les deux bras contre les miens. Sont-ils égaux ?

MERCURE. — On n'a jamais vu égalité plus parfaite².

1. Certe edepol, quom illum contemplo, et forinam cognosco meam,

. tam consimili' est atque ego.

Sura, pes, statura, tonsus, oculi, nasum, vel labra,

Malæ, mentum, barba, collum : totus ! quid verbis opu'st ? (I, 1).

2. Sos. — La verdad dizes : pero hazme tamaño plazer que nos midamos por sacarme de sospechas ; alarga ese brazo : viene bien ?

MERC. — Justo ; tan largo el uno como el otro.

Sos. — Alarga essotro : viene justo ?

MERC. — Viene como anillo en dedo.

Sos. — Bueluete de espaldas ; alarga entrambos brazos : como vienen ?

MERC. — No hay cosa mas igual.

(Scena segunda, 25.)

La scène continue. Les deux acolytes mesurent leurs pieds après leurs bras. Combien plus vivante, combien plus significative l'invention de Timoneda que les détails accumulés par Plaute ! L' « Amphitryon » valencien commence peut-être avec moins d'ampleur, mais à coup sûr avec plus de rapidité, avec plus de décision que l'original latin.

A chaque personnage de Plaute correspond un personnage de Timoneda. Alcèmène seule a été quelque peu sacrifiée. Elle avait chez Plaute la dignité, la chasteté résolue d'une matrone romaine ; Molière devait lui donner plus tard les séductions d'une jeune femme amoureuse. Sous la plume de Timoneda, les traits dont elle est dessinée ne représentent ni l'un ni l'autre type ; en réduisant beaucoup, en fondant en une les deux scènes par lesquelles Plaute avait ouvert le second acte, Timoneda ôtait à l'inconsciente victime du dieu paillard la seule occasion qu'elle eût de se faire connaître ; c'est une pâle figure, sans relief et sans intérêt. Cette diminution que l'un des acteurs subissait est compensée par l'importance accrue du personnage de Sosie. Il devient le roi de la pièce, et les additions que Timoneda s'est permises¹ concourent toutes à lui donner plus de relief. Non qu'il se révèle comme un caractère très varié : la gaieté est toute sa philosophie, une gaieté qui coule drue et intarissable, et qui prend une pénétrante saveur au contact de la réalité la plus vulgaire. Or, si l'intrigue et les masques n'avaient pas changé de Plaute à Timoneda, les mœurs, au contraire, s'étaient transformées au point que, pour rester intelligible à un public d'ignorants, le traducteur devait substituer aux peintures et aux allusions de Plaute des tableaux pris sur le vif en pleine Valencia du seizième siècle. Cette substitution d'une civilisation à une autre, cette invasion de l'Espagne moderne dans la Rome antique, c'est dans le rôle de Sosie que nous la noterons surtout.

Affublé du surnom de *Tardio* à cause de sa lenteur, « Sosie Lambin » promène d'un bout à l'autre de la pièce son humeur

1. Notamment scènes ix et x, à la fin de la pièce.

enjouée, son esprit prompt à la riposte, son bon sens à peine caché sous des apparences un peu miales. Il sait les proverbes de son pays, et cette nuit interminable qui favorise l'adultère de Jupiter évoque pour lui les nuits fameuses de Tolède. Né en terre valencienne, il se révèle très friand d'olives et grand mangeur de riz. Au moment où Jupiter, sous les traits d'Amphitryon, achèterait à un haut prix le concours de ce pauvre diable de valet, celui-ci ne réclame pas d'autre salaire à ses services qu'une casserole de riz — *una caçuela de arroz* — un plat de ce riz de la Albufera, aromatisé de piment et de safran, mêlé de volaille et de poisson, et savamment cuit en plein air sur un feu de bois, conformément aux préceptes les plus rigoureux de la cuisine valencienne. Cette fidélité à son maître, cette allégresse chevillée au fond de l'âme, cette sagesse qui se tient au ras du sol, c'est Sosie Lambin, mais c'est aussi Sancho Panza. Le valet de Plaute, sous la plume de Timoneda, annonce déjà l'inséparable compagnon de Don Quichotte, l'humble paysan d'Espagne dont la cervelle bouillonnait quelquefois comme celle de son maître, mais dont la raison, moins sensible aux mirages du soleil, calmait vite l'effervescence.

La comédie des « Ménechmes » se prêtait mieux que celle d'Amphitryon à être naturalisée espagnole, parce qu'elle n'était pas encombrée d'une mythologie périmée. Aussi Timoneda s'est-il senti à l'aise, et comme il avait fait pour Amphitryon, mais avec plus de décision, il a abrégé et rajeuni. Le prologue est changé, les monologues disparaissent, des plaisanteries inédites jaillissent d'un dialogue plein de verve, et ce traitement, c'est exactement le même qu'avait déjà subi « Amphitryon ». Mais voici qui est nouveau : dans « Les Ménechmes » deux personnages, d'ailleurs accessoires, disparaissent sans laisser de traces, et surtout l'anachronisme, déjà sensible dans « Amphitryon », s'étale ici sans borne comme sans pudeur. Lorsque Sosie disait à Jupiter : « Votre âme serait châtiée dans l'autre monde, si elle n'accomplissait pas le vœu qu'elle a fait », il tenait au dieu souverain du paganisme

le langage d'un vrai chrétien. Mais ces contradictions ne se produisaient qu'accidentellement dans la première des pièces : elles deviennent la règle dans la seconde.

Le catholicisme y est la religion de tous les personnages. Ménéchme n'y est pas considéré comme fou, mais comme possédé du démon; les exorcismes rituels sont employés pour sa guérison, et il réclame lui-même la croix ou son emblème — *la cruz o señal della*¹. Pourquoi, après tout, ne se montreraient-ils pas dévots à la mode de leur temps, s'ils ont sur tous les autres points la personnalité de Valenciens authentiques? Leur type et jusqu'à leur nom ont été copiés par Timoneda bien moins chez Plaute que sur les modèles vivants qu'il observait autour de lui. Tandis que dans « La Celestine », qui doit fort peu de chose à l'antiquité, les noms des personnages ont une couleur antique, Calisto, Melibea, Parmeno, Sempronio, Sésia, Troceno, Centurio, ici, dans cette pièce qui se donne pour une traduction, presque tous les acteurs s'offrent à nous avec une étiquette valencienne: c'est chez nous Duarte que Ménéchme va souper; les esclaves s'appellent Toleza et Tronchon, le médecin Ayerroy, la courtisane Dama. Leurs conversations constituent une chronique valencienne, et nous y saisissons jusque dans les plus vulgaires épisodes l'influence exercée par la littérature de Castille. Le roman du *Lazarillo de Tormes* avait paru en 1554 en trois endroits différents : Burgos, Anvers, Alcalá. Dès le moment où « les Ménéchmes » furent représentés, c'est-à-dire vers 1558 ou 1557, il était assez connu à Valencia pour inspirer Timoneda dans la silhouette qu'il a tracée d'un personnage. Il s'agit du valet du médecin Ayerroy; l'auteur l'a baptisé Lazarillo et ce nom est déjà une indication, mais pour que la parenté ne laisse aucun doute, Timoneda a précisé : « C'est le plus débauché gamin du monde, et il est frère de Lazarille de Tormes, celui qui a eu trois cent cinquante maîtres². » Cet

1. *Scena trezeta*, 98.

2. *Scena duodécima*, 93 : « Es el mas agudo rapaz del mundo, y es hermano de Lazarillo de Tormes, el que tuvo trezientos y cinquenta amos ».

enfant, que la vie ne surprenait jamais à découvert, se trouvait-il dépaycé à Valencia? Il y frayait sans scrupule avec la corporation des *cabestros*, ou entremetteurs. Ceux-ci épiaient au port du Grao l'arrivée des navires ou faisaient dans la cité le tour des auberges; ils se renseignaient sur le nom et le signalement des étrangers de marque, ils provoquaient une occasion de faire connaissance avec eux et, forts des renseignements recueillis, ils les trompaient plus sûrement¹. Ce manège ne choquait personne, car la ville réunissait une population en majorité suspecte, dont les vices principaux s'énonçaient par trois R (*Rameras*, — *Renegadores*, — *Regatones*, — prostituées — blasphémateurs, — regrattiers)² et la plaisanterie des lettres initiales, qui se trouve pour la première fois chez Timoneda, s'est perpétuée sous une forme à peine différente. L'écusson de la cité étant aujourd'hui flanqué de deux L qui signifient « deux fois loyale », la malice populaire interprète « deux fois voleur », *dos veces ladrón*; elle applique au Valencien, dans un sens péjoratif, la louange que l'on a voulu donner à Valencia.

Cette part si large faite à l'actualité semble nous éloigner beaucoup de Plaute. Par un retour imprévu, nous allons nous rapprocher de lui au moment où nous paraissions lui tourner le dos. S'il y a un personnage dans les trois comédies de Timoneda dont l'attention soit concentrée sur les événements contemporains, c'est à coup sûr celui du *simple*. Cette figure grimaçante et joviale, quel que soit le nom dont elle s'affuble, Cornalla ou Sosie, Talega ou Tronchon, demande au fait du jour de lui inspirer ses saillies, de renouveler ses bouffonneries; les spectateurs, en effet, ne rient jamais d'aussi bon cœur que de leurs contemporains. Cependant, si vous recherchez au *simple* des antécédents, s'il vous plaît de le rattacher à une lignée authentique, c'est à Plaute, c'est à Térence, c'est à la comédie latine qu'il vous faudra remonter. Contraste savoureux que celui de ce personnage, si antique et si actuel,

1. *Scena quinta*, 77.

2. *Ibid.*, 76.

combinant à dose variable des traditions archaïques et une inspiration toute nouvelle ! « La Célestine » avait déjà mis en scène deux valets qui procédaient, au moins en partie, de la Rome du second siècle avant Jésus-Christ ; mais, chez Timoneda, la filiation qui relie le *simple* espagnol à l'esclave antique est évidente ; elle est avouée comme un titre de gloire. Le traducteur lui-même l'a indiquée en toutes lettres. Dans « Les Ménechmes », au début de la scène v, se trouve la liste des personnages qui y tiendront un rôle : « Ménechme, célibataire ; Tronchon, *simple*, son esclave. » Rien de plus suggestif que cette équivalence. En traduisant « Les Ménechmes », en les habillant d'un vêtement à la moderne, Timoneda a su voir clair dans cette besogne qu'il ne faisait pas en manœuvre, mais en écrivain.

De ce *simple*, dont il établissait l'état civil avec tant de précision, Timoneda a fait un heureux usage. La *Comedia Carmelia* tire presque tout son charme de la bonhomie naïve, de l'interminable bavardage, de la simplicité cordiale que Cornalla de Pliego y répand à profusion. Il n'y a pas lieu de revenir longuement sur cette pièce dont on a vu l'économie dans l'analyse critique qui en a été tentée. Il suffira d'ajouter que, si elle présente des maladresses dans la composition, si les éléments divers n'en sont pas fortement soudés entre eux, la faute en est principalement dans la part prépondérante concédée au personnage du *simple*. Timoneda avait compris que cette figure plaisait ; il se sentait capable de lui donner et la saveur et le relief et la couleur ; il s'est donc complu à la laisser longuement sous nos yeux, au risque de s'égarer parfois dans des plaisanteries inconvenantes, au risque de faire tort à l'intrigue romanesque de la pièce et même à ce personnage du nécromancien auquel la recommandation de l'Arioste ne suffisait pas à donner le pas sur le *simple*. Aussi avec quelle audace tranquille, sûr de la complicité de son auteur et de son public, notre Cornalla s'épanouit, se cambre, piaffe et s'ébroue, ramenant à lui tous les regards, domptant les personnages rivaux, conquérant les sympathies, et, avec

cela, tranquille, modeste, pacifique, comme s'il ne vivait pas dans notre tumultueuse planète, mais dans les solitudes de la lune, dont le croissant à la double corne semble le symbole de son infortune. Brave homme, et si candidement comique ! Il a la probité du paysan de Castille, la loquacité d'un cultivateur de la *huerta*, la malice un peu grosse de l'esclave antique. En vain, un interlocuteur lui objecte-t-il qu'il ne répond pas à la question posée¹, et, en effet, presque toutes ses interventions constituent autant de hors-d'œuvre. Ses propos coulent, intarissables comme sa verve.

Or, s'il parle beaucoup, cela n'empêche pas qu'il ne parle bien, et c'est un trait qu'il a en commun avec tous les personnages des « Trois Comédies ». Le style, d'un bout à l'autre du recueil, surprend et séduit par ses excellentes qualités. Ici nulle contestation possible ; l'honneur en revient au seul Timoneda. Expliquons-nous sur cet éloge : ce style lumineux, qui, indépendamment des faits ou des sentiments qu'il énonce, garde assez de valeur pour avoir son mérite propre, n'a pourtant rien d'artistique ou de savant. Le pédantisme s'y trahit à peine en deux passages de *La Carmelia*, où l'héroïne de la pièce, séparée de son fiancé Taucio par les parents de celui-ci, condamne leur cruauté en la comparant à celle de Néron et exalte sa propre fidélité en l'assimilant à celle de Pénélope². Cette invraisemblance n'a rien de choquant pour qui a lu « La Célestine », où les exemples pris à l'histoire ou à la mythologie, les citations d'auteurs anciens ou des Pères de l'Église se retrouvent à chaque instant, jusque sur les lèvres d'un palefrenier ou d'une entremetteuse. Mais il est piquant de constater que celle des trois comédies où l'antiquité se montre à contretemps est précisément la seule qui ne soit pas traduite d'un original ancien, et cette circonstance confirme l'opinion que *La Carmelia*, dans son fond, a été empruntée à un original inconnu, dont la manière, au moins sur ce point, différerait de

1. *Scena tercera*, 124 : « Todo quanto nos ha dicho no conviene con lo preguntado. »

2. *Ibid.*, 122 et 123.

celle de Timoneda. Exception faite pour ces deux réminiscences, le vocabulaire et le mouvement du dialogue sont, partout ailleurs, aussi peu classiques que possible. Point de grandes tirades soigneusement graduées et combinées, point de mots à effet, ni déclamation, ni affectation : quelques calembours sont le plus grand artifice de cette prose innocente. Ce qui la relève, ce qui lui donne du sel et du piquant, c'est la justesse des mots, c'est l'aisance du tour, c'est le pittoresque discret et naturel de l'expression ; c'est aussi (car nous sommes au théâtre) la libre allure de propos qui s'entrecroisent sans se nuire ou se gêner, c'est la clarté d'un dialogue qui s'attarde à des méandres ou se hâte vers des explications décisives. Lisez, à la scène troisième de *La Carmelia*, l'épisode où Cornalla de Pliego nous fait les honneurs de sa personne : le comique naît, pour une bonne part, de l'attitude du *simple*, mais il est renforcé, mis en valeur et comme souligné par la rigueur des termes, qui tantôt procèdent du vocabulaire de la bourrellerie, tantôt de celui de l'élevage, et toujours s'accommodent avec souplesse aux niaises digressions du bavard. Les tours de force qui violentent la langue n'ont jamais tenté Timoneda, mais dans le peuple qu'il fréquentait et dont il était, dans le trésor des poésies populaires qu'il collectionnait, il avait puisé, comme à des sources intarissables, les meilleurs agréments de son style.

VI

Tel apparaît, à la lecture des « Trois Comédies », le talent de Timoneda, et s'il s'agissait seulement de mesurer son originalité, il conviendrait de ne pas prolonger notre examen. Son bagage personnel est maintenant pesé et classé. Que pouvons-nous encore attendre de ce libraire aventureux ? Ce qu'il nous donnera, si nous savons l'interroger, ce seront de claires indications sur le théâtre de son temps. Qu'importe l'auteur de la *Turiana*, si les pièces dont elle est formée ont été représentées à Valencia ? Sur les goûts du public, sur les conditions de la

mise en scène, sur la technique du métier aux environs de 1560, elle apporte un témoignage qui dépasse la personne de Timoneda et se rattache directement à l'histoire de l'art dramatique.

Les deux parties de la *Turiana*, l'une réservée aux saynètes, l'autre à des œuvres plus ambitieuses, se distinguent si nettement l'une de l'autre que nous prenons aussitôt une idée flatteuse de la diversité des spectacles à Valencia. Mais ces pièces si différentes ne s'excluaient pas : elles se complétaient, elles concouraient par des moyens distincts à l'harmonie d'un même ensemble. Les saynètes, quand on les mettait en scène, y étaient subordonnées, par une hiérarchie bien réglée, aux comédies ou aux farces, et on a pu se demander parfois si entre les saynètes elles-mêmes il n'y avait pas eu plusieurs degrés. Timoneda, en effet, les désigne, selon l'occasion, par des noms dissemblables : tantôt du nom de *paso*, le même que Lope de Rueda employait, tantôt du nom d'*entremes*¹, que Timoneda n'applique expressément qu'à la première des saynètes, intitulée : « Intermède d'un aveugle, de son valet et d'un pauvre. » Mais si les vocables s'opposent, les œuvres se ressemblent. L'attention la plus scrupuleuse s'épuiserait à découvrir entre elles une frontière. Il se trouve, précisément, que la saynète baptisée *entremes* ressemble de fort près à une autre saynète, dénommée *paso*, qui met en scène deux aveugles et un valet : de l'une à l'autre, ni opposition, ni progrès.

1. Au cours de ses *pasos*, Timoneda a employé deux fois le mot *entremes* dans le sens de « farce, plaisanterie » :

« CURA. — Escucha aquí qu'entremés!
 cómo : que poder tenés
 para quitar
 lo que a mí me quiere dar
 cada vno de su offrenda? » (173.)

« PALILLOS. — O qué gracioso entremés!
 El buen viejo
 qué exemplos da y aparejo!
 Muy bien predica elegante. » (184.)

Rappelons à ce propos le passage déjà cité de la *Farça à manera de tragedia*, 121, n. 1., v. 279.

Est-ce donc un caprice de l'éditeur qui lui a dicté pour une fois ce titre imprévu et mystérieux ? Je n'oserais pas affirmer qu'il a lancé une mode nouvelle, et il se peut qu'il ait eu des devanciers dans cet emploi du mot *entremes*¹. Mais il n'y a pas de doute qu'à Valencia le mot n'ait été accueilli avec une faveur particulière, car on l'y connaissait, et depuis longtemps on l'employait pour désigner un spectacle. Souvenons-nous de la place que l'*entramas* y occupa dès le début du quinzième siècle dans les cortèges où le théâtre religieux allait pour la première fois prendre forme. Il a suffi que les figurants d'un *entramas* fissent halte à certains endroits du parcours et ajoutassent quelques jeux de scène aux travestissements qu'ils portaient ; il a suffi que de la troupe des acteurs le nom d'*entramas* passât à cette intrigue rudimentaire pour que l'on s'habituat, dans la cité, à désigner de ce mot une manifestation dramatique de minime importance. Timoneda, en assimilant l'*entramas* valencien au *paso* castillan, se serait donc borné à donner cours à un usage déjà établi autour de lui. Ses intentions, par bonheur, apparaissent plus clairement que les antécédents de son initiative. *Pasos* et *entremeses* avaient, à ses yeux, deux caractères communs : d'une part, ils provoquaient le rire ; d'autre part, ils étaient joués au début des farces et des comédies², sans préjudice des hors-d'œuvre comiques que

1. Sebastián de Horozco a intercalé dans son *Historia de Ruth* un « intermède » — *entremes* — qui met en scène un procureur et un plaideur ; il a écrit, en outre, un « intermède — *entremes* — composé par l'auteur à la demande d'une religieuse, sa parente, pour être joué dans un monastère de cette ville [Tolède] le jour de saint Jean Évangéliste ». Or, certaines œuvres dramatiques d'Horozco étaient représentées dès le milieu du seizième siècle, par exemple sa « Parabole de saint Mathieu », qui fut jouée le jour de la Fête-Dieu, en 1548. Cf. Barrera, 186. On peut consulter sur l'histoire des petits genres dramatiques, et en particulier de l'*entremes*, la *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas...*, por D. Emilio Cotarelo y Morí, Madrid, 1911, *Prólogo*, 1-iv sq. (Nueva Biblioteca de Autores Españoles.)

2. Trois des saynètes de la *Turiana* commencent par une sorte de prologue, comme il sied à des pièces destinées à être jouées en commencement de spectacle. Or, elles portent toutes le titre de *pasos*, et la seule saynète qui soit dénommée *entremes* est dépourvue de toute espèce de prologue. Faut-il en con-

ni Lope de Rueda, ni Timoneda lui-même ne se sont privés d'intercaler au cours des pièces. D'un mot, les *pasos* et *entremeses* étaient, sur le mode plaisant, de brefs levers de rideau².

Ces saynètes, si elles occupaient toujours la même place dans le programme du spectacle, étaient appropriées cependant à des usages divers. Les unes convenaient à n'importe quel jour de l'année dramatique; les autres étaient réservées à certaines grandes fêtes.

Parmi celles que Timoneda a recueillies dans la *Turiana*, il y en a trois qui appartiennent à la première catégorie. La première, « L'aveugle, son valet et le mendiant », est typique; on la retrouve jusque dans « Les deux aveugles », d'Offenbach. Elle représente un aveugle, accompagné de son valet et qui, à un carrefour, s'exerce à chanter de pieuses plaintes; il interrompt son exercice chaque fois qu'un promeneur semble se diriger vers lui et il lui offre, sur un ton pitoyable, ses recueils de litanies. Bientôt un mendiant survient qui déroule ses patenôtres et prétend usurper un emplacement de choix, non loin d'un bénitier. L'aveugle proteste sans courtoisie. La discussion s'aigrit entre les deux compétiteurs; des coups s'ensuivent, et c'est un joli tableau de la pègre mendiante, c'est un coin de la cour des Miracles, où apparaissent les rivalités de compères, unis seulement contre les braves gens.

La religion, dont ces quémandeurs couvrent leur industrie, était-elle, pour ceux-là même qui la représentaient officielle-

clure que, dans l'esprit de Timoneda, le *paso*, toujours représenté au début de la fête, se distinguait de l'*entremes* en ce que celui-ci, conformément à l'étymologie, était intercalé au milieu du spectacle? Cette hypothèse est contredite à la fois par le texte cité à la note suivante et par le fait qu'une saynète, dépourvue de prologue et propre, par conséquent, à prendre place en cours de spectacle, est cataloguée *paso* par Timoneda.

2. La première partie de la *Turiana* s'ouvre par cette indication : « Aquí comiençan muchos passos y entremeses muy gracîosos para principio de farças y comedias ». Il y a une contradiction entre le libellé de ce titre et celui de *El Deleytoso*, tel qu'il a été établi par Timoneda lui-même : *Compendio llamado el Deleytoso, en el qual se contienen muchos passos gracîosos de... Lope de Rueda, para poner en principios y entremedias de Colloquios y Comedias, Recopilados por Ioan Timoneda*.

ment, l'occasion d'un fructueux commerce? On le croirait à lire la « Saynète de deux prêtres : le curé et le bénéficiaire, et de leurs deux valets ». Ces suppôts d'église se disputent âprement les profits et les honneurs. Chacun d'eux compte, pour triompher du rival, sur l'aide de son valet et sur une dextérité à jouer du bâton qui ne s'acquiert pas d'ordinaire au pied des autels. Le curé triomphe, mais si la hiérarchie ecclésiastique est respectée par ce dénouement, il ne nous en reste pas moins une surprise de la hardiesse avec laquelle les viles convoitises, les violences brutales qui se cachaient à l'ombre du sanctuaire ont été exposées ici au grand jour de la scène.

Qu'un soldat se montre « chapardeur », qu'il subtilise deux poules à un More qui allait les vendre au marché, voilà, au contraire, un spectacle qui n'offusque aucune susceptibilité. La religion ne va pas moins intervenir sous les espèces d'un ermite auquel le soldat conduit le More pour être confessé; pendant que l'ermite s'apprête, le soldat s'esquive avec les poules, et, lorsque le pénitent réclame son bien, il ne trouve en face de lui que le saint homme, avec lequel il échange les bastonnades d'usage. Ici encore, comme dans les deux autres *pasos* qu'on vient de voir, la religion se montre sous ses aspects les plus vulgaires. La séparation était rigoureuse entre le théâtre profane, qui ne s'imposait même pas de respecter les clercs, et le théâtre sacré qui, vers le même temps, allait accroître notablement son austérité. Aussi bien l'intérêt des saynètes réside ailleurs que dans une prétendue satire de l'Eglise. Les auteurs se proposaient de mettre en scène des personnages familiers et ridicules, tel celui du More, dont le *charabia*, fidèlement reproduit, devait être fort connu à Valencia et se retrouve jusque chez Rueda; tel surtout celui du soldat, vrai type de pure race espagnole, qui, dans un prologue savoureux, se présente à nous aussi riche en expédients qu'il est dépourvu de scrupules, valet d'aveugle, puis valet d'un abbé avant de s'engager au service, joueur effréné, décidé à prendre au plus tôt sa retraite et habile, dans ses moments perdus, à fabriquer des cages pour les oiseaux, des dentelles

pour la gorgerette des dames, des quenouilles en roseau et des manches pour les bèches.

L'onction, qui manque si évidemment aux saynètes qu'on vient de voir, se trouvera-t-elle dans celles écrites pour des spectacles extraordinaires? En fait, les deux saynètes de la *Turiana* qu'il convient de ranger dans cette catégorie étaient destinées l'une et l'autre à être jouées « le soir de la Noël » — *para la noche de Navidad*. Nous savons déjà que la naissance de l'Enfant Rédempteur donnait lieu, dans la cathédrale de Valencia, à d'imposantes commémorations, dont quelques-unes relevaient, par certains côtés, de l'art dramatique. Il semble que, dans la seconde moitié du seizième siècle, ces cérémonies ecclésiastiques n'aient pas suffi aux Valenciens, de plus en plus friands de spectacles. On a donc organisé, sur les scènes profanes, des manifestations inspirées de l'anniversaire que l'Église célébrait, et on a été jusqu'à représenter sur les tréteaux l'épisode de l'étable où, entre le bœuf et l'âne, le Sauveur du monde est apparu aux hommes. Que les sentiments de l'auditoire fussent à l'unisson de cette émouvante évocation, c'est de quoi nous sommes autorisés à douter. Un poète valencien, Jaime Orts, a un beau jour rimé plusieurs strophes « à une dame qui allait à la comédie pour voir la nudité de l'Enfant Jésus ». Il ne mâche point les mots : « Fréquenter le théâtre en plein hiver pour voir comment est fait, en son milieu, le corps d'un enfant en bas âge, telle est, Madame, votre habitude. » La suite ne peut être transcrite honnêtement¹. Retenons-en seulement l'usage dûment établi de ces exhibitions où la perversité féminine se satisfaisait à bon compte. Sans doute, la poésie de Jaime Orts, qui a été

1. B. N. M. *Cancionero de los Nocturnos*, III, f^{os} 154 v^o-155 r^o. Tristeza (Jaime Orts), *Redondillas a vna muger que iua a la comedia por ver el niño desnudo*.

« Muy acertado gouierno
deueis, señora, tener,
pues vays en medio el inuierno
a la comedia por ver
lo medio de vn niño tierno. »

lue à l'Académie des Nocturnes le 26 janvier 1594, se réfère à une époque postérieure de trente années aux saynètes de la *Turiana*, mais celles-ci nous prouvent que la coutume existait déjà aux environs de 1560 : on se mettait en frais pour le soir de Noël, on préparait à cette occasion des spectacles de gala.

Non qu'ils fussent toujours inspirés de l'histoire sainte ou appropriés aux enseignements de l'Église. Les deux saynètes que Timoneda destinait à « la soirée de la Noël » forment le contraste le plus parfait. La première met en scène un aveugle fort avare qui cache sa fortune dans son bonnet ; à un autre aveugle, qui vient d'être dépouillé de tout son pécule, il dévoile son secret : le voleur du pécule, qui épiait leur conversation, se saisit du bonnet et prend la fuite, tandis que les aveugles se bâtonnent. Il n'y a rien, dans cette intrigue, qui rappelle l'office du jour. Le bonhomme Palillos, subtil détrousseur des aveugles, passerait difficilement pour un modèle de sainteté : c'est un frère cadet de Lazarille, et, si le *pícaro* a commencé par être gâte-sauce, si son nom lui vient de son habileté à faire des hâchis (*pícaro*), notre Palillos possède tous les titres pour entrer dans la confrérie : il ne lui manque pas même les aptitudes d'un garçon de cuisine ou d'un fabricant de pain d'épice¹. Ce *paso* de « Deux aveugles et un valet » se rattache si étroitement aux écrits les plus profanes de Timoneda qu'il se retrouve, sous la forme d'un conte, dans le *Patrañuelo*². Il forme à lui seul le contact entre l'œuvre narrative et l'œuvre dramatique du Valencien (car, hormis ce cas, les deux œuvres ne concordent pas, comme si un auteur différent avait travaillé dans chaque série), et la comparaison qu'il permet d'instituer tourne à l'avantage de la *Turiana*, où

1. « Assi mi querer está | de ponerme... | hora sea a melcochero, | o a mogo de cozinero », 178.

2. *Patraña docena*, Timoneda, dans le *Patrañuelo*, a signalé lui-même, à plusieurs reprises, certaines rencontres entre les *patrañas* et des comédies inscrites de son temps au répertoire. Sauf en une circonstance où il se réfère à une comédie, *Feliciano*, que nous ignorons, il renvoie ailleurs à des pièces d'Alonso de la Vega ; cela s'explique, car il éditait ces pièces l'année même où il publiait le *Patrañuelo*.

le dialogue, par sa libre allure et sa verve, surpasse de beaucoup le sec et gauche exposé du conte.

A cette saynète, si éloignée de la tradition des Noëls bucoliques dans le goût de Jean del Encina, s'oppose point par point celle que Timoneda a intitulée « La Raison, la Renommée et le Temps ». Le sujet, les personnages, le style, la versification ont changé. Nous sommes maintenant en plein symbole. Les allusions à la naissance de l'Enfant divin se multiplient; l'histoire sainte et la hiérarchie céleste des Trônes et des Dominations, des Anges et des Chérubins sont poétiquement invoquées; un souffle nouveau traverse cette œuvre harmonieuse et pure. Il n'est pas jusqu'aux délicatesses de la forme qui ne contribuent à lui donner une place à part dans le groupe des cinq *pasos* ou *entremeses* de la *Turiana*, et, du même coup, se révèlent la variété dans les sujets et la diversité dans le ton auxquelles le genre du *paso* se prêtait. Profane ou à demi-religieux, grossier ou délicat, très proche de la réalité ou emporté au contraire dans les régions éthérées de l'idéal, si le *paso* ne remplit pas tout l'entre-deux, il s'établit du moins à chacun de ces points extrêmes, mais avec une tendance marquée vers le degré inférieur. Une définition qui, tenant compte seulement de l'ensemble des œuvres de Rueda ou de Timoneda, mettrait le réalisme parmi les attributs caractéristiques du *paso*, serait contredite par cette « Nativité » allégorique dont Timoneda nous a transmis le texte.

• Les six pièces de longue haleine dont la *Turiana* contient le texte, posent, par la seule étiquette que Timoneda leur a mise, un problème analogue à celui du *paso* et de l'*entremes*. Une de ces pièces, la *Filomena*, est qualifiée « tragi-comédie »; une autre, la *Aurelia*, « comédie »; les quatre autres sont dites « farces ». Deux de celles-ci, la *Trapacera* et surtout la *Floriana*, nous sont mal connues, parce que le seul exemplaire de la *Turiana* qui nous soit parvenu est mutilé à l'endroit de leur texte; mais les deux autres, la *Paliana* et la *Rosalina* suffisent à donner une idée du genre. Quels sont, au témoignage de

Timoneda, les traits distinctifs de la tragi-comédie, de la farce et de la comédie ?

Si la *Filomena* a mérité l'épithète de « tragi-comédie », c'est qu'elle mêle les gaietés de la comédie aux horreurs de la tragédie. L'élément tragique domine, car il tient à la nature même du sujet, et cette sombre histoire de Philomèle ne pouvait pas se dénouer autrement que dans le sang. La pièce en représente les trois phases traditionnelles : le viol et la mutilation de Philomèle par son beau-frère le roi Térée, — la vengeance de Philomèle par sa sœur Procné, qui sert à son époux Térée, en guise d'aliment, le corps de leur enfant Ithys, — enfin la mort subite de Térée, lorsque le secret de ce repas sinistre lui est brusquement révélé. Cette lamentable conclusion à l'amour incestueux de Térée pour Philomèle, cette fatalité qui, par un retour émouvant, ramène sur le vrai coupable un châtiment qui s'était d'abord égaré sur un innocent, ce mélange de justice implacable et de cruauté barbare, tout cela ne donne-t-il pas aux dernières scènes, indépendamment de l'auteur, une couleur profondément tragique ? L'auteur, à vrai dire, n'a point mis en valeur les données de l'intrigue. On ne saurait imaginer rien de plus pauvre que les propos de la reine Procné au moment où elle médite et prépare sa sinistre cuisine. Il n'y a pas l'ombre d'un débat chez cette mère qui va sacrifier son enfant, il n'y a pas un seul cri du cœur, à peine un vague regret, sèchement exprimé dans un aparté où elle est censée parler à son mari : « Il faudra bien que tu manges ton fils. Il n'y a pas moyen de faire autrement, quoique j'en éprouve de la tristesse¹. » Cette impassibilité est directement contraire à l'intérêt du spectacle. Mais si, par la maladresse de l'auteur, la tragédie se manifeste à peine dans les sentiments des personnages, elle existe, quoi qu'il en ait, dans les péripéties du dénouement, et c'est une première

1. *Scena septima*, 257 :

« Tu hijo hauras de comer,
que menos no puede ser,
aunque me cause tristeza. »

raison qui donne à la pièce des droits au titre de *tragicomedia*.

Le caractère historique des événements portés à la scène est une seconde raison. Timoneda, ou l'anonyme qu'il a cru honorer en le pillant, a insisté sur ce point dans le prologue. Il n'emploie pas, pour désigner la fable de la pièce, le mot ordinaire *argumento*; il se sert du terme de *historia* : ce n'est donc pas un conte forgé à plaisir, c'est un épisode relaté par les chroniques. Cette « histoire » a beau remonter à une antiquité vénérable, elle n'en garde pas moins l'attrait de l'inédit, car peu de personnes la connaissent¹. Les doctes livres qui la racontent sont une garantie, ils ne seront en aucun cas une gêne. L'anachronisme sous leur couvert se pratiquera impunément. Les domestiques du roi Térée, tantôt le tutoient sans façon, tantôt le traitent solennellement de « Votre Altesse ». Ailleurs, ces habitants de la païenne Attique se livrent à des exorcismes et ils emploient, pour chasser le malin, une curieuse formule, qui devait être d'usage courant dans la région de Valencia². On n'en finirait pas de relever les détails incongrus dont la pièce est semée. Ils n'empêchent pas que cette dernière n'ait été considérée en son temps comme ayant un fondement historique et que les contemporains n'aient vu là une raison valable de la nommer *tragicomedia*.

1. *Introito*, 211 :

« Y vna obra aqui veran
que Filomena es llamada,
de cierta historia sacada
que pocos oydo hauran. »

2. *Scena quinta*, 245 :

« Conjurote por los vientos
y por las sierras de Armenia,
y por los quatro elementos,
por todos los mouimientos
que hay en el puerto de Denia :
por la torre y fuerte muro
de la villa d'Alarcon,
y porque esté mas seguro
con la hez del vino puro
y esse mal del grillimon. »

Aspirant pour son œuvre à cette haute qualification, l'auteur a pensé qu'elle la mériterait aussi à force de tenue et de correction. Libre aux pièces d'une catégorie moins relevée de se moins surveiller! La *Filomena*, parce qu'elle vise à se placer au sommet de la hiérarchie dramatique, est tenue à une recherche de bon goût. Il ne faudrait pas conclure de là qu'elle a une valeur artistique; elle allie, au contraire, la bizarrerie à l'enfantillage. Mais enfin, le talent du dramaturge a beau rester inférieur à la tâche, il a cependant conçu des ambitions moins vulgaires. Le style, la versification, le jeu des tirades et des répliques trahissent la préoccupation de bien faire, le désir d'un travail probe et soutenu. Philomèle, au moment où elle vient de débarquer en Thrace avec Térée, s'abandonne à des élans lyriques : « Voici des terres fertiles remplies de fruits délicieux! Voici un bois qui me plaît! J'entends le chant des oiseaux, et c'est pour moi la plus douce des joies⁽¹⁾! » Toute cette scène quatrième marque un effort vers un art moins sommaire. Térée y découvre sa passion à Philomèle; la jeune fille, tour à tour effarouchée et courageuse, oppose sa faiblesse au plus brutal désir; et si peut-être les sentiments qui animent les protagonistes nous échappent quelquefois, nous discernons cependant sous leurs gestes autre chose de plus subtil. Par là se marque une tentative pour atteindre, avec des moyens encore insuffisants, à la dignité de la tragédie.

Il fallait, pour justifier l'étiquette de tragi-comédie, que cette application persévérante se tempérât parfois de gaité. Or, le théâtre espagnol du seizième siècle ne semble pas avoir conçu le comique sous une autre forme que celle du *simple*. Pour faire rire, il jugeait indispensable l'intervention d'un bouffon professionnel, et il condensait en un personnage spécialement

(1)

« Que monte tan fructuoso
lleno de frutas suaves!
que bosque tan deleytoso!
y lo que mas me da gozo
es el canto de las aues. »

affecté à cet emploi tous les éléments de gaité qu'il aurait pu répartir entre plusieurs protagonistes et égrener au fil de la pièce. Qu'il s'agisse d'une tragi-comédie, d'une farce ou d'une comédie, toujours le *simple* sera présent, et il est déplorable, en ce qui concerne la *Filomena*, qu'il ne soit pas plus souvent absent. Il accompagne d'un bout à l'autre l'intrigue de la tragédie, et cet accompagnement, hélas ! ignore la sourdine : c'est une fanfare joyeuse, nasillarde, claironnante, qui éclate presque toujours à contretemps. Pendant le repas sinistre où une mère sert à un père les morceaux mal cuits de leur enfant, l'horrible bouffon sollicite, les maîtres une fois repus, la faveur de ronger les os ! Hummer à larges rasades le vin de Saint-Clément ou de la Roda, ravager pour de copieuses ripailles le poulailler du vieux Pandion, telle est l'occupation préférée de ce Taurino, dont l'encombrante personne n'apporte pas seulement un correctif aux horribles péripéties de la pièce, mais un contraste pénible à force d'être démesuré. Ce type traditionnel du *simple*, contestable déjà, malgré tant de traits heureux, dans une comédie, fait de cette tragi-comédie un monstre, où le mélodrame alterne avec la parade foraine.

La « farce » se tenait aux antipodes de la tragi-comédie. Elle se proposait de faire rire, rien que de faire rire. Foin des maximes et des graves propos ! Le souhait du vulgaire, lorsqu'il se rend au spectacle, c'est d'y trouver occasion de se dilater la rate : la farce n'a d'autre objet que de satisfaire son désir¹. La tragicomédie, au contraire, ne se terminait pas sans qu'une leçon s'en dégagât, et le prologue de la *Filomena* avait mis en lumière la moralité de la pièce.

1. La *Paliana*, prologue, 267 :

« Sentenciosa
no lo es, mas muy graciosa
de quantas ver esperays,
por qu'es la principal cosa
de que mas os agradays...
pues dize el comun vulgar :
vamos a ver vna obra
para reyr y holgar. »

Modeste dans ses ambitions, la farce choisit ses sujets et ses personnages parmi les plus vulgaires. Les rois et les princes, les Pandion et les Térée, les Procné et les Philomèle ne fréquentent pas chez elle. Dans la *Trapaçera*, Rodrigo est charretier. Facio est laboureur; dans la *Rosalina*, Antonio Pomar et Leandro Pisano se présentent comme d'humbles commerçants. Ce monde de petites gens est en harmonie avec la trivialité de l'intrigue. Leurs actions ne visent ni à l'héroïsme ni à une barbarie surhumaine. Elles ne manqueront cependant ni d'imprévu, ni d'invraisemblance, car la farce prétend piquer la curiosité de son auditoire. La *Paliana* porte à la scène un père qui, sur les conseils d'un nécromancien, abandonne dans une forêt un enfant à peine né et le retrouve longtemps après, au moment où il fait la cour à une femme qui n'est autre que sa propre mère. Dans la *Trapaçera*, qui est à coup sûr le chef-d'œuvre de la *Turiana*, nous voyons une entremetteuse ménager chez elle un rendez-vous entre Licea et Flavio; le père de Licea possède la maison de l'entremetteuse, et il décide d'en expulser celle-ci; or, l'expulsion se produit au moment où Licea et Flavio prennent dans l'appartement des ébats interdits; Flavio se cache dans un cuvier, dont le propriétaire se saisit comme d'un gage, et c'est à grand'peine que Flavio s'en évadera pour devenir, après de loyales explications (si du moins nous devinons juste, car les derniers feuillets de l'œuvre sont perdus), l'époux légitime de l'impudique Licea.

Le style et surtout la versification présentent, en passant de la tragi-comédie à la farce, une dégradation analogue à celle qu'on vient de noter dans les personnages et les intrigues. L'auteur ou les auteurs de la *Turiana* avaient à leur disposition, pour rimer leurs pièces, deux sortes de strophes. A vrai dire, l'une et l'autre de ces strophes étaient des *quintillas*, c'est-à-dire qu'elles étaient formées de cinq vers octosyllabes, mais l'ordre des rimes et la soudure d'une strophe à l'autre variaient selon le cas. Or, ces variations étaient déterminées non par un caprice de l'auteur, mais par la nature de la pièce. Dans les

œuvres d'inspiration sérieuse, les strophes étaient juxtaposées deux par deux sans que rien s'interposât entre elles; elles formaient ainsi des *décimas*, et les rimes se succédaient invariablement selon la formule *a b a a b — c d c c d*. Peu importait la longueur de la pièce; qu'il s'agît d'un *paso* ou d'une tragi-comédie, du moment qu'elle visait plus haut que l'habituelle vulgarité, ce système de versification lui était appliqué d'office, et nous le retrouvons aussi bien dans « Philomèle » que dans la saynète allégorique « La Raison, la Renommée et le Temps ». Les farces, au contraire, et les saynètes burlesques, tout en usant de la *quintilla*¹, en disposent les rimes différemment (*a b b a a*), et surtout elles réunissent l'une à l'autre les *quintillas* au moyen d'un vers *quebrado*, ou petit vers, de quatre syllabes. Voici, par exemple, le début de la *Rosalina* :

LEANDRO.	Micer Antonio Pumar,	A
	quanto tiempo ha que tenia	B
	desseado a queste dia	B
	para poderos hablar !	A
	No tiene quento ni par	A
	el contento	c
	que dentro mi alma siento,	C
	aunque despues que n'os vi	D
	han ya pasado por mi	D
	cien mil años de tormento ;	C
	pense con mi casamiento	C
	ser guarido...	e

Ce vers *quebrado*, inséré entre chaque strophe, n'a point de valeur propre. Il se rattache, par le sens et par la rime, à la strophe dont il est suivi. Il est une sorte d'éclaireur détaché en avant-garde. Mais il serait faux de dire qu'il s'incorpore à la *quintilla* au point que celle-ci, passant de cinq à six vers, se transforme en une strophe nouvelle, car dans ce cas, étant donné que le premier vers de la farce n'est pas un *quebrado*, celle-ci s'ouvrirait par une strophe différente de toutes celles

1. Il arrive que dans les prologues, par exemple dans celui de la *Paliana*, la strophe soit seulement de quatre vers, plus un *quebrado*.

qui vont suivre, et ce serait une bizarrerie sans exemple comme sans explication. En réalité, le *quebrado* ne modifie pas la nature du rythme : il a la valeur d'un simple trait d'union. Le style prend, grâce à lui, une allure plus légère, un tour plus rapide, et il devient ainsi plus apte à l'expression des sentiments ou des idées comiques. La distinction que la *Turiana* a établie entre les deux sortes de *quintillas*, selon l'ordre des rimes et l'emploi du *quebrado*, s'explique donc par l'usage auquel on les réservait.

On voit que par leur objet, par le fond et par la forme, tragi-comédie et farce s'opposent l'une et l'autre. Il reste à indiquer la place que la « comédie » occupait. Timoneda a insisté lui-même sur la nécessité de ne la confondre avec aucune autre catégorie. « Ce n'est pas une farce, a-t-il écrit dans le prologue de la *Aurelia*, c'est bien une comédie¹. » En fait, cette comédie reste à mi-distance entre la tragi-comédie et la farce. Elle tient de la farce d'abord par la versification, qui admet l'emploi du vers *quebrado*, en second lieu par la nature de l'inspiration, qui est familière et badine, exclusive des situations pathétiques et puisée dans les milieux populaires. Elle tient de la tragi-comédie à la fois par l'intention avouée de corriger les hommes et par les subdivisions entre lesquelles l'intrigue se partage. Précisons un peu ce dernier point : la farce, parce qu'elle s'avance au petit bonheur de l'inspiration, ne se ménage pas sur son parcours des relais préparés d'avance ; il y a des personnages qui entrent en scène, il y en a d'autres qui leur cèdent la place, mais ce va-et-vient ne donne lieu dans le texte à aucune indication, il n'imposait aux acteurs aucun arrêt en cours de représentation. Prenez, au contraire, « Philomèle » : elle est partagée en sept scènes, et sans doute, les étages ont beau être marqués, l'architecture de cette construction dramatique reste bizarre et ruineuse. Mais enfin l'ordre qu'on a tenté d'y mettre se manifeste sous une forme matérielle. Il en est de même de la comédie *Aurelia*, qui est fort correctement or

1. No's farça, sino Comedia, 319.

donnée, quoique le nombre des subdivisions et le nom de chacune d'elles aient changé radicalement. De « scènes » qu'elles étaient, elles sont devenues des « journées » ; de sept, elles se sont réduites à cinq. La comédie *Aurelia* prend par là une apparence presque classique : elle semble coulée dans le même moule que les comédies de Plaute ou de Térence, et il est vraisemblable que cette particularité, plus que toutes les autres, a déterminé Timoneda à revendiquer pour elle le titre de « comédie ».

A l'en croire, il aurait été guidé par d'autres raisons. S'il a jugée la *Aurelia* originale entre toutes les pièces de la *Turiana*, c'est, à son témoignage, d'une part pour n'avoir pas fait appel aux passions de l'amour, d'autre part pour avoir porté à la scène une « invention nouvelle », une intrigue inédite¹. Le pseudo-Timoneda s'amuse ici à nos dépens. Car une autre pièce de la *Turiana*, la *Rosalina*, se passe sans qu'il y soit question d'amours, et cela ne suffit pas à lui mériter le titre de « comédie ». Quant à l'invention nouvelle, elle consiste probablement en ceci que la *Aurelia*, à la différence de la *Paliana* ou de la *Trapaçera*, n'était pas calquée sur un modèle italien. Pour la *Trapaçera*, le prologue déclare formellement qu'elle a été composée « à la manière d'Italie² », et après un pareil aveu on conçoit qu'il ait paru bon à l'éditeur de souligner l'originalité — au moins relative — de la *Aurelia*. Ne nous faisons aucune illusion : cette « invention nouvelle » est des plus ridicules qui soient, et des moins neuves, puisqu'elle raconte la

1. « Y sabran cierto que fue
la intencion,
del autor, y su opinion,
en su Comedia, señores,
esquiuar passos de amores
y tomar nueva inuencion. »

319.

2. « el nombre d'ella sera
Trapaçera,
por ser en l'arte y manera
hecha a modo de farsalia,
como se usa en ytalia
y por toda su ribera. »

382.

recherche d'un demi-anneau qui a été perdu et qui, une fois retrouvé, enrichira Saluzio et sa sœur Aurelia.

Timoneda, en énumérant dans le prologue de la *Aurelia* certains attributs caractéristiques de la comédie, se souvenait-il des pièces, qualifiées « comédies », qu'il avait publiées en 1559 ? Il y a plus que des différences, il y a un changement complet entre la conception qu'il avait de la comédie au temps de son premier recueil et celle qui se dégage de la *Aurelia*. D'abord les comédies de 1559 ne sont pas subdivisées en cinq « journées », mais bien en un nombre variable de « scènes » ; il y en a dix dans « *Amphitryon* », quatorze dans « les *Ménechmes* », sept dans *La Carmelia*. Mais voici qui est encore plus grave : les comédies de 1559 sont en prose ; la comédie de 1564, comme toutes les autres pièces du même recueil, est en vers. Or, écrire en prose des œuvres destinées au théâtre, c'était, vers 1559, une originalité. Je veux bien que Timoneda ait eu des précurseurs, et Lope de Rueda avait commencé depuis deux lustres au moins à colporter de ville en ville des saynètes et des comédies dont tout porte à croire qu'elles n'avaient rien de poétique. Cependant notre Valencien a été des premiers qui aient sinon composé, du moins imprimé, des pièces à la fois prosaïques et jouables. Lui-même a souligné dans la préface des *Tres Comedias* la valeur de son innovation :

Quel agrément on éprouve à lire des comédies écrites en prose et combien la prose se plie à la peinture des vices et des vertus, voilà, mes chers lecteurs, ce que n'ont ignoré ni l'auteur des « *Amours de Calixte et de Mélibée* », ni l'auteur de « *La Thébàide* ». Mais il manquait à leurs œuvres, pour être parfaites, qu'on pût les représenter comme celles écrites en vers par Bartolomé de Torres et ses successeurs. Je me suis donc proposé de composer des comédies en prose, mais courtes et jouables¹.

1. « Quan aplazible sea el estilo comico para leer puesto en prosa, y quan propio para pintar los vicios y las virtudes (amados lectores) bien lo supo el que compuso los amores d'Calisto y Melibea y el otro que hizo la Tebaida. Pero faltauales a estas obras para ser consumadas poderse representar como las que hizo Bartholome d'Torres y otros en metro. Considerando yo esto quise hazer comedias en prosa, de tal manera que fuesseu breues y representables », 9.

Ce programme dénote chez Timoneda une vue singulièrement nette de la situation. Comme il l'indique, la tradition dramatique penchait pour l'emploi du vers. Mais, d'autre part, la prose avait fait ses preuves dans des œuvres mixtes, intermédiaires entre le drame et le roman. Il restait à conclure un mariage, à combiner l'habileté scénique des dramaturges de profession avec la forme des romanciers, et ce fut, au moins pour une part, l'œuvre de Timoneda. Après quoi, il a eu beau jeu à éditer les œuvres d'Alonso de la Vega ou celles de Lope de Rueda, qui, sauf de très rares exceptions, n'usent jamais de la versification. Il avait su prendre les devants et se ménager, avec plus d'à-propos peut-être que de vérité, l'honneur de cette innovation.

Il avait montré sur ce point de l'habileté plutôt qu'une originalité véritable, et cette impression incertaine est en fin de compte celle qu'il nous laisse. On ose à peine porter sur lui un jugement. Car au moment où nous allons lui faire honneur de quelque mérite, cette arrière-pensée nous obsède que peut-être il en est redevable à autrui. Tout juste osons-nous dire : il a choisi avec sûreté, il a acclimaté avec bonheur à Valencia une forme de l'art dramatique qui probablement est venue s'offrir sans même qu'il ait eu à sortir de chez lui, mais dont il a pour le moins deviné la fortune prochaine et aidé la diffusion. De tous les essais qui s'élaboraient en Espagne vers le milieu du seizième siècle, il a su, soit comme éditeur, soit comme auteur, séparer et retenir ce qui était viable, et de ces embryons vivaces il n'a laissé périliter aucun. Car s'il n'eut pas les qualités maîtresses du créateur, il posséda toutes celles de l'ouvrier. Pour reprendre un barbarisme expressif, il fut en toute chose un « profiteur ».

Il a été plus grand par son influence que par son talent. Assez d'autres ne réussissent pas à faire accepter de leurs contemporains de brillantes qualités, dont le tort est de se développer à contresens du mouvement général. Il n'avait, quant à lui, aucune vocation pour siéger dans le coin des méconnus de génie. Son assurance en a imposé, sinon à ses contemporains,

du moins à la postérité, qui l'a considéré quelquefois, lui le professionnel du plagiat, comme un novateur perpétuel.

Il est temps d'y regarder de plus près. En réalité, son œuvre dramatique ne lui a point survécu, elle n'a même pas duré autant que lui, et ce qu'on a plus tard imité ou exploité, ce n'est pas sa *Turiana*, ce sont ses contes du *Patrañuelo* ou du *Sobremesa*. Mais à l'heure où il a paru sur la scène, son action est capitale. D'une part, il a fait rentrer le théâtre de Valencia dans le courant de la littérature espagnole, il lui a fait perdre toute velléité de se développer à l'état indépendant, il l'a bon gré mal gré incorporé au patrimoine national, et à ce point de vue ses rapports d'amitié et d'affaires avec Lope de Rueda prennent la valeur d'un symbole. D'autre part, il a donné, lui l'humble artisan de Valencia, au théâtre de sa petite patrie une allure et mieux encore une destination franchement populaire. C'en est fini, grâce à lui, à la fois des pièces destinées à être lues plutôt qu'à être jouées, et des pièces qui, par des sujets trop spéciaux ou des mises en scène luxueuses, convenaient exclusivement à des auditoires aristocratiques. Peut-être le théâtre n'a-t-il acquis ce regain de popularité qu'en renonçant à ses plus nobles ambitions. Toutes les pièces publiées par Timoneda présentent ce trait commun qu'elles manquent d'idéal ; elles dépeignent des intérêts, des appétits, des passions médiocres, tout le côté prosaïque et vulgaire de la vie, sans même qu'on y voie, comme dans « La Célestine », en manière de compensation, la noble figure de deux amoureux tragiques. Mais, enfin, même au prix d'une déchéance morale, elles ont vécu, et pour vivre elles ont renouvelé leur sève dans un contact direct avec le peuple. Les prologues qui les précèdent, les chansons qui les suivent, les indications scéniques qui les accompagnent, nous les montrent tout armées pour la représentation, plus voisines des tréteaux que du livre. Elles existaient moins encore par la grâce de leur auteur que par celle d'un public dont le jeune enthousiasme faisait surgir vers ce temps-là les troupes nomades des acteurs aussi bien que les farces et comédies des auteurs.

Il reste à voir maintenant comment des tendances analogues se sont manifestées dans le théâtre religieux de Timoneda et comment y éclate, au même degré, une double fidélité à la Castille et au peuple; car, d'un côté, il a importé à Valencia des pièces religieuses, d'un type exclusivement castillan, et, d'un autre côté, il a prétendu par elles catéchiser la masse des chrétiens. Cette démonstration fera l'objet du chapitre suivant.

CHAPITRE IV

Le théâtre religieux dans la seconde moitié du seizième siècle.

Influence de l'archevêque D. Juan de Ribera.

- I. *Histoire et inventaire du théâtre religieux de Timoneda.* — Comment le théâtre religieux de Timoneda servait les desseins de l'archevêque. — Que les *autos sacramentales*, sauf deux, ne sont pas l'œuvre de Timoneda. — Les deux *autos* originaux : *El Castillo de Emaïs* et *La Iglesia*. — Comparaison de trois *autos* de Timoneda avec leurs modèles. — *Los Desposorios de Cristo* : dans quel sens Timoneda les a amendés. — Antériorité des pièces présentées comme étant les modèles de Timoneda.
- II. *Importance des autos sacramentales de Timoneda.* — Timoneda, en remaniant les pièces dont il s'inspirait, les a rendues plus édifiantes, — mieux appropriées à un auditoire populaire, — plus aisément jouables. — Place qu'elles occupent dans l'histoire du théâtre à Valencia : circonstances et dates des représentations, — la concurrence entre les mystères indigènes et les *autos* venus de Castille, — la lutte du castillan contre le valencien.
- III. *Jaime Ferruz (1517-1595).* — Le personnage. — L'*Auto de Cain y Abel*. — Où et quand il a été représenté. — Comparaison avec la *Victoria de Christo*, de Palau. — Analyse de l'*Auto*. — Vérité psychologique. — Précision et délicatesse. — Ce qu'il est advenu, après Ferruz, de l'*auto sacramental* à Valencia.

Le théâtre religieux avait précédé à Valencia le théâtre laïque, mais il avait payé la rançon de cette précocité en renonçant pour longtemps à étendre et à varier son domaine. Ni les représentations sacrées ni les œuvres représentées n'étaient nombreuses vers le milieu du seizième siècle, en dehors de la solennité annuelle de la Fête-Dieu et des mystères qui, avec des changements de détail dont nous avons noté les principaux, se transmettaient fidèlement de génération en génération. Un jour arriva cependant où ce cadre trop étroit fut brisé, mais le changement qui se produisit n'eut point pour objet de satisfaire chez le peuple des goûts plus raffinés ou une curiosité nouvelle.

Les spectateurs se contentaient du spectacle dont leurs pères s'étaient accommodés. En fait, le théâtre religieux d'un modèle nouveau qui s'est développé à Valencia aux environs de 1570 a été imposé aux Valenciens par la volonté inflexible d'un homme qui, pour être étranger au pays, n'en renouvela pas moins de fond en comble l'aspect de la cité et du royaume. L'archevêque D. Juan de Ribera prit possession du siège archiépiscopal en 1569; il arrivait de Badajoz, dont il avait régi l'évêché dès l'âge de trente ans¹, mais il était né à Séville, et il y avait observé l'essor du théâtre religieux qui, dans la patrie de Lope de Rueda, avait échappé à la tradition des mystères pour s'essayer à des œuvres plus personnelles². Il en retint surtout que les jeux des histrions étaient capables de servir à la propagande. Or, les vastes desseins qu'il nourrissait à son entrée dans Valencia l'obligeaient à se prévaloir de tous les moyens : après l'épiscopat de Tomás de Villanueva (1544-1555) qui, par les tendres élans de sa dévotion, avait touché le cœur de ses diocésains, il voulait, quant à lui, mater leur raison et, à force d'autorité, établir partout l'empire de la religion. Entre son grand prédécesseur et lui-même plusieurs archevêques n'avaient fait que traverser Valencia : un effort était nécessaire pour remettre les choses en leur point, pour engager contre tous les infidèles une action décisive. Le théâtre, dans cette croisade, lui fournissait une arme; il n'eut garde de la dédaigner.

I

Il lui fallait un auxiliaire capable de réaliser sur la scène le projet qu'il avait conçu. Or, nous savons déjà qu'il y avait à Valencia vers ce temps-là un homme singulier, prêt à toutes

1. Cf. *Vida del Venerable siervo de Dios Don Joan de Ribera, Patriarcha de Antioquia y Arzobispo de Valencia*, por el P. Francisco Escrivá, Valencia, 1612. — Le P. Escrivá, qui était jésuite, fut le confesseur et le familier de l'archevêque. Il a été la source principale pour tous les biographes ultérieurs.

2. Sánchez Arjona, *Anales del teatro en Sevilla*, Sevilla, 1898, 8 sq.

les besognes de l'esprit pour peu qu'il en espérât quelque bénéfice. Jean de Timoneda s'offrit à catéchiser ses compatriotes par le théâtre avec le même empressement qu'il avait déjà montré pour les initier à la mode des romances ou à celle des contes italiens. Il se mit à l'ouvrage très peu de temps après le moment où l'archevêque s'installa à Valencia, et, au bout de six années, il publia en 1575 deux volumes, dans chacun desquels il avait réuni trois pièces représentées par ses soins et auxquels il donna le titre de *Ternarios sacramentales*.

Que l'initiative de ces spectacles et de ces livres remontât à D. Juan de Ribera, on n'en saurait douter dès que l'on a un peu pratiqué les œuvres de Timoneda et l'histoire de Valencia à cette époque. La première preuve en éclate dès le frontispice de chacun des *Ternarios*. Ils sont l'un et l'autre dédiés à l'archevêque, et il ne s'agit pas d'une dédicace banale, bonne surtout à provoquer des générosités, mais d'un appel direct et pressant qui atteste entre l'auteur et son garant une sorte de collaboration. Au début de plusieurs pièces, le patronage du prélat, qui s'étendait déjà sur l'ensemble de la publication, est à nouveau invoqué avec une insistance exceptionnelle ; Timoneda va dans une occasion jusqu'à écrire pour la même composition deux *introitos*, ou prologues, l'un destiné au peuple, l'autre à l'archevêque, et il ne cache pas que de ces deux éléments qui forment son public, il a recherché de préférence les suffrages de celui qui, pour être représenté par un seul individu, n'en était pas moins le plus important. Il s'adresse à D. Juan de Ribera : « Un spectacle, écrit-il au début de *La Oveja perdida*, humblement soumis à votre savante critique, va être représenté sous vos yeux¹. » — Lorsqu'il ne le met pas en cause directement, il s'arrange pour faire comprendre qu'il travaille moins pour son compte que par ordre supérieur. Le jeu de mot prévu sur le nom de l'archevêque et la vallée ou *ribera* du Turia, Timoneda l'a répété sans discrétion, comme pour rendre partout présente la personne de son protecteur.

1. B. A. E., LVIII, 77.

Dès le début du premier *Ternario*, Melchior Horta, dans un sonnet liminaire, n'avait pas résisté à la tentation :

Turia hermosa, clara y chrystalina,
por quíen tan fertil es tu gran *ribera*,

et Timoneda, quelle que soit la langue dont il use, multiplie ces allusions faciles :

Valencia molt placentera
te has de mostrar en tes coses,
puix tens de les abundoses
fertil y alegre *ribera*
de flors y virtuts precioses¹.

D. Juan de Ribera, archevêque de Valencia et patriarche d'Antioche : Timoneda a voulu qu'aux yeux de la postérité comme à ceux de ses contemporains son théâtre religieux participât de la gloire de ce nom et de ces titres.

Il y a eu entre ce prince de l'Eglise et ce libraire besogneux plus et mieux qu'une collaboration de façade. Timoneda n'a point seulement servi les intérêts généraux de la religion, il a encore travaillé à divulguer les desseins de D. Juan de Ribera, il a préparé la réalisation des projets qui lui tenaient le plus à cœur. Les *Ternarios* présentent ce trait commun que les six œuvres qu'ils réunissent sont toutes des *autos sacramentales*, c'est-à-dire d'une part qu'elles ont été représentées le jour de la Fête-Dieu, d'autre part que le sujet a un rapport étroit avec le culte du Saint-Sacrement. Or, ce caractère « sacramental » était une nouveauté à Valencia. Les mystères traditionnels, à chaque Fête-Dieu, mettaient en scène des épisodes de l'Ancien ou du Nouveau Testament, mais ne constituaient à aucun degré un enseignement où les auditeurs pussent retrouver, en ce qui concerne l'eucharistie, les vérités de la foi. Maintenant, au contraire, l'objet principal du théâtre religieux tel que Timoneda l'instaura à Valencia, c'était d'exposer avec précision, sous une

1. *Auto de la Iglesia*. — L'édition de 1575 imprime au premier vers *plautera*.

forme aussi animée que possible, mais sans éviter toujours les dissertations didactiques, les connaissances que le redoutable mystère, qui est à la base de la religion chrétienne, suppose de la part des fidèles.

Là-dessus, ne doit-on pas relever un rapport entre cette prédication faite du haut de la scène et l'apostolat que D. Juan de Ribera exerça? Au frontispice d'une *comedia* dans laquelle Aguilar devait, aux environs de 1615, représenter la vie du prélat, on voit un dessin qui représente un calice surmonté d'une patène. Ce double symbole de l'eucharistie résumait à merveille les tendances de celui qui venait alors de mourir. Son existence entière s'était dépensée à combattre pour le triomphe du Saint-Sacrement et à établir la prospérité de la religion sur les assises du culte eucharistique. La grande pensée de son règne (car il eut à Valencia les pouvoirs d'un souverain véritable), ç'avait été la construction d'un temple et l'organisation d'un collège sacerdotal¹ destinés à rendre au Saint-Sacrement, de nuit et de jour, des honneurs exceptionnels. Le 30 octobre 1586, il posa la première pierre de l'édifice qui devait être le « Collège de Corpus Christi » et qui, sous le nom plus familier de « Collège du Patriarche », perpétue jusqu'à nos jours la mémoire de son fondateur. Mais pour préparer cette entreprise colossale, pour payer les travaux, pour assurer l'avenir de la fondation, de longues démarches avaient été nécessaires dont les premières remontent au temps même où par les soins de Timoneda les Valenciens étaient invités à se vouer au service de l'eucharistie. Entre les *autos sacramentales* de Timoneda, les premiers qui aient été élaborés à Valencia, et les conceptions de D. Juan de Ribera, il y a eu dès 1569 une concordance trop manifeste pour être fortuite.

Il ne faudrait pas croire pour cela que Timoneda a été engagé par son auguste protecteur dans une voie qu'il ne connaissait pas. Lope de Rueda et Alonso de Vega avaient passé

1. *Constituciones de la capilla del colegio y seminario de Corpus Christi*. En Valencia; por Pedro-Patricio Mey, 1605. (B. N. P. — Ol. 394.)

par Valencia avant que D. Juan de Ribera y résidât. Or, antérieurement à leur séjour aux rives du Turia, ils avaient représenté l'un et l'autre, ils avaient composé peut-être des *autos sacramentales*¹. Il est donc certain que, par eux, Timoneda a eu de bonne heure connaissance de la forme nouvelle que le théâtre religieux avait prise dans d'autres cités. Mais l'occasion semble lui avoir manqué d'imiter dans sa petite patrie l'initiative de ses amis. Un prélat novateur et zélé allait en 1569 lui fournir cette occasion. Gardons-nous d'en conclure qu'il ait appris au dramaturge rien que celui-ci ignorât. Le type de l'*auto sacramental* avait probablement pénétré à Valencia avant la tentative inspirée par l'archevêque et réalisée par Timoneda ; mais jusque-là il y avait été considéré comme une curiosité exotique, dont l'utilité, en face des mystères indigènes, restait à démontrer. Le prélat et l'écrivain s'associèrent pour rendre cette utilité manifeste et pour acclimater le genre.

Timoneda allait-il offrir à ses auditeurs des *autos* qui fussent vraiment son œuvre ? Les circonstances l'incitaient à ne point s'embarrasser de scrupules qui, au surplus, ne l'avaient jamais gêné. Pour répondre au désir de l'archevêque, la première condition était de faire vite ; la seconde, d'obtenir sur la scène un succès éclatant. Quel meilleur moyen pour cela que de s'approprier des *autos* déjà connus, et d'autant plus assurés d'un bon accueil qu'ils avaient déjà subi ailleurs l'épreuve de la représentation ? Quelques retouches, de rapides corrections donneront au reviseur le droit de mettre son nom au frontispice ; elles ne le dispenseront pas de confesser son larcin. Et, en effet, Timoneda a loyalement écrit son aveu, sinon dans le titre de l'ouvrage, du moins dans le faux-titre qui précède. Voici comment il nous a présenté son *Auto de la Oveja perdida* : « *Auto de la Brebis égarée, œuvre appelée Pastourelle, récemment composée, extraite de beaucoup d'évangiles...*, et augmentée à nouveau par Jean de Timoneda. » Voyez encore ce

1. Sanchez Arjona, *op. cit.*, 10 et 18.

qu'il dit de son *Auto de la Fee* : « *Auto de la Foi*, appelé sous un autre titre l'Ordonnance [sur la vente] du pain, récemment composé en l'honneur du Très Saint Sacrement, et porté à son point de perfection par Jean de Timoneda. » Sans doute, ces énoncés prêtent à quelque équivoque par le fait que l'auteur véritable n'y est pas nommé. Ils indiquent néanmoins que Timoneda revendique seulement les additions à « *La Brebis égarée* » et les perfectionnements à « *La Foi* », à l'exclusion de la composition proprement dite. Quatre des *autos sacramentales*, publiés dans les *Ternarios*, portent dès leur première ligne une pareille déclaration, qui suffirait à nous mettre en défiance sur l'originalité de Timoneda.

Il y a mieux, et les restrictions de Timoneda révèlent de sa part encore plus de prudence que d'honnêteté. Car ces originaux qu'il a revus et corrigés, ces *autos*, qu'il a enrichis de « développements nouveaux » et « amenés à leur perfection », ce n'étaient point des œuvres impossibles à retrouver sous leur forme première ; c'étaient, au contraire, des œuvres assez répandues pour que de nombreuses copies en aient été faites et que, sans avoir été imprimées, elles soient parvenues jusqu'à la postérité. Le célèbre manuscrit de Madrid, connu sous le nom de *Códice de los autos viejos*, que Léo Rouanet a si admirablement publié en 1901, et un manuscrit conservé à l'Académie de l'Histoire de Madrid, contiennent trois des pièces qui ont donné occasion aux plagats de Timoneda. Entendons-nous bien à ce sujet : autant il est assuré que les *autos* des recueils madrilènes et ceux de Timoneda ont une origine commune, autant il serait aventureux de soutenir que l'auteur valencien a eu sous les yeux précisément le manuscrit qui nous est parvenu. Peut-être pourrait-on démontrer, au contraire, qu'en ce qui concerne *La Oveja perdida*, la version de Madrid et celle du *Ternario* remontent l'une et l'autre à un arché-type perdu qu'un copiste, d'une part, notre reviseur, d'autre part, ont altéré ou corrigé. Mais les nuances qui permettraient à un éditeur d'établir d'un texte à l'autre une filiation assurée n'importent pas à notre dessein. Le fait capital,

c'est que Timoneda a dérobé à autrui la matière et la forme de ses pièces religieuses, et que les preuves du larcin sont encore entre nos mains.

Il y a lieu cependant de faire exception pour deux des *autos* de Timoneda, celui du *Castillo de Emaús* et celui de *La Iglesia*, qui ont été imprimés l'un et l'autre dans le premier *Ternario*. D'une part, on n'a point retrouvé, jusqu'à présent, le modèle sur lequel le plagiaire aurait décalqué ses copies, et, d'autre part, Timoneda a revendiqué pour lui seul le mérite de ces compositions. « Fait par Jean de Timoneda », « composé par Jean de Timoneda » : ainsi rédige-t-il le titre de chaque pièce, et la précision des termes *fet* et *compost* ne permet aucun doute. Aussi bien y a-t-il, en dehors même des affirmations de l'intéressé, une raison de croire que l'auteur, cette fois, s'est mû librement à l'intérieur d'un domaine qui n'appartenait qu'à lui. Plusieurs scènes sont écrites en valencien ; or, s'il trouvait en Castille ou aux mains d'auteurs castillans des œuvres susceptibles d'être pillées, il n'en trouvait certainement pas dans la production du terroir. A mettre les choses au pis, il a fallu qu'il se livrât à un travail de transcription, et, par là, son originalité trouvait une occasion de se manifester. Rien n'oblige, d'ailleurs, à réduire Timoneda dans ces deux cas à l'office de traducteur ; on va voir, en examinant les *autos*, que son initiative a pu s'exercer plus largement.

Le sous-titre de l'« *Auto* du Château d'Emmaüs » nous renseigne assez exactement sur son contenu : « Mystère d'après le saint Évangile que saint Luc a écrit, chapitre xxiv : comment notre Rédempteur Jésus-Christ apparut à deux disciples qui allaient au château d'Emmaüs et comment il se fit reconnaître lors de la partition du pain. Avec les questions spirituelles que pose un berger, nommé le Désir humain, sur le Saint Sacrement¹. » Ne nous arrêtons pas au terme de

1. « Misteri sobre lo sagrat Evangeli que escriu Sant Lluch a 24 capítols, de com apareque nostre Redemptor Jesu-Christ a dos dexebles que anaren al Castell de Emmaus : y s'dona a conoxer en lo partir del pa. Ab spirituals demandes del Sant Sagrament, que fa un Pastor qu's diu lo Desig Huma. »

« mystère »; le mot valencien *misteri* équivalait pour Timoneda au castillan *auto*; lui-même l'a reconnu en adoptant pour chaque feuillet le titre courant : *Auto del Castillo de Emaüs*. Prenons garde plutôt aux indications fournies sur la composition de l'*auto*. Pour prolixes qu'elles paraissent, elles sont incomplètes, car elles omettent la scène de mœurs populaires par laquelle le spectacle s'ouvrait. Devant le prétendu « château » d'Emmaüs, qui était une vulgaire auberge, on voit l'aubergiste Gonzalez héler sa femme et son fils, les arracher aux délices du lit où ils se sont attardés, et les convier rudement à leur besogne quotidienne. Les invectives de ce mari qui ne veut pas être seul à travailler, la résistance agressive de son épouse rappellent jusque dans le détail de l'expression le début du *paso* qu'on est convenu, depuis Moratín, de désigner sous le titre de « Les olives » :

Lope de Rueda, *Las Aceitunas*.

¡Válame Dios, y qué tempestad
ha hecho desdel resquebrajo del
monte acá!... ¿Oíslo? ¡Mochacha
Mencigüela! Si todos duermen en
Zamora. ¡Agueda de Toruégano!
¿Oíslo?¹

Timoneda, *El Castillo de Emaüs*.

GONÇ. El sol va por el cabeça,
y si yo á gritar no empieço,
no ay quien recuerde en Çamora.
Oyslo, Marimendrales,
¿donde estays, muger de bueno?

VIEJA. En la cama, Joan Gonçales.

GONÇ. Leuantos pese á mis males,
salid presto como vn trueno.

Il n'est pas possible que Timoneda, par les soins duquel la saynète de Rueda avait été imprimée, ne se soit pas souvenu ici de son prédécesseur. A vrai dire, le premier tableau de l'*auto* forme à lui seul un *paso* dans la manière de Rueda, à peine rattaché à l'action principale par cette circonstance insignifiante qu'il se déroule dans l'auberge d'Emmaüs, et qui a si bien son unité qu'il porte après le dernier vers, pour l'isoler du contexte, l'indication « Fin ».

L'auditoire, mis en goût par cet épisode réaliste, supportait plus aisément le dialogue sévère de la seconde et de la troi-

1. *Obras* de Lope de Rueda, ed. de la Real Academia Española, II, 217.

sième scène. Nous y voyons d'abord la rencontre des deux disciples, Cléopas et Luc, avec Jésus-Christ, et le repas qu'ils prennent dans l'auberge d'Emmaüs ; nous y entendons ensuite les questions que Desig Huma multiplie sur le mystère de l'Eucharistie et les doctes réponses qu'elles reçoivent. La première de ces scènes semble directement inspirée de l'Évangile de saint Luc :

Luc, xxiv, 25 :

Alors Jésus leur dit :

« O hommes sans intelligence et dont le cœur est lent à croire tout ce qu'ont dit les prophètes. »

Timoneda :

Homens sens llum ignorants
de creure coses perfectes,
durs de cor, no vigilants
en los actes importants
que parlaren los Prophetes.

La fidélité au modèle est poussée au point que notre dramaturge se met, pour n'y pas manquer, en opposition avec lui-même. Juan González a dit, au début de *l'auto*, que le soleil vient à peine de se lever ; quelques minutes plus tard, les pèlerins nous déclarent que la nuit tombe sur la campagne. Dans le premier passage, Timoneda imitait Lope de Rueda ; dans le second, il traduisait l'Évangile¹. Et voilà, du même coup, l'explication de sa contradiction et l'aveu que la scène de l'auberge lui venait d'un modèle dont il s'inspirait sans même l'adapter à une situation différente.

De la scène des pèlerins à celle où Désir Humain satisfait sa curiosité, la transition se fait par le moyen de deux personnages, Contentement et Plaisir, qui rencontrent les pèlerins à leur sortie de l'auberge et s'entretiennent avec eux des miracles que le Christ a réalisés par le *pain*. Les pèlerins s'en vont, mais la conversation se poursuit, ranimée par la venue de Désir Humain. Elle prend un tour de plus en plus abstrait. La théologie s'étale dans des strophes du même rythme que celles qui naguère servaient aux facéties de l'aubergiste. Un

1. Luc, xxiv, 29 :

« Reste avec nous, car le soir approche, le jour est sur son déclin. »

Timoneda :

« va declinant
lo sol, y sacabal dia,
y la nit ve caminant. »

traité dogmatique ou peut-être un *auto* doctement écrit à l'ombre d'un sanctuaire a dû servir de modèle dans tout ceci à notre Timoneda. La tâche qu'il a remplie en composant *El Castillo de Emaús* paraît être d'un rhapsode plutôt que d'un inventeur. Il a cousu bout à bout un *paso*, quelques versets de l'Évangile et une dissertation eucharistique. Peut-être tout son rôle s'est-il réduit à imaginer ce mélange et à lui communiquer, par le seul fait qu'il en combinait les éléments, une saveur nouvelle et d'ailleurs déconcertante.

L'*Auto de la Iglesia* est d'une texture moins mêlée. Il a pour objet d'exposer « comment l'Église militante était exilée d'Angleterre et comment elle était mise en déroute dans une partie de la France et de l'Allemagne¹ ». Par suite, autant et plus qu'un divertissement édifiant, il était, aux yeux de Timoneda et de l'archevêque de Ribera, une machine de guerre contre les protestants. Qu'une croisade contre eux à Valencia et à cette date ait semblé nécessaire, nul ne s'en étonnera de ceux qui ont dépouillé les dossiers de l'Inquisition². Ils avaient réussi à pénétrer, peu nombreux, mais actifs, jusqu'aux rives du Turia; par leurs soins, les progrès de la religion réformée en Angleterre avaient été largement divulgués et l'histoire déjà ancienne d'Anne de Boleyn avait produit une impression assez profonde pour qu'en 1592 l'Académie des Nocturnes s'en occupât encore à propos d'un discours de l'académicien Mercader³. Il y avait donc, dans l'*Auto de la Iglesia*, à côté de la proclamation de vérités éternelles dont nul *auto* ne saurait se dispenser, une large part réservée à l'actualité. On peut même supposer que, pour écrire une pièce qui s'appliquât si exactement aux circonstances locales, Timoneda s'est affranchi, cette fois, de ses modèles et qu'il a fait un usage moins parcimonieux de ses dons personnels.

1. « Misteri Ecclesiastich, en lo qual se tracta com la Església militant ve desterrada de Inglaterra, y de parts de Francia y de Alemaña fugida. »

2. Les résultats principaux de ce dépouillement sont résumés au chapitre VII de ce livre.

3. Cf. mon édition du *Prado de Valencia*, Toulouse, 1907. Introd., XLIV.

Il a mis en scène des personnages contemporains. A côté d'Église, d'Opinion et de Liberté, abstractions qu'il ne réussit point à animer, à côté de Jésus-Christ, de saint Augustin et de saint Thomas qu'il emprunte à l'histoire sacrée, il fait apparaître le roi Philippe et le pape Grégoire qui incarnent — forces trop souvent antagonistes et à cette heure étroitement associées — le pouvoir temporel et le pouvoir spirituel. Pour donner une apparence d'unité à cette assemblée hétérogène, il en qualifie tous les membres, clercs et laïques, réels ou fictifs, du titre de « bergers » ; la pièce n'a point, malgré cela, de tendance bucolique. Église, qui est mariée à Jésus-Christ, se console des tourments qu'elle subit dans divers pays par la fidélité des Valenciens. Son époux lui apporte le réconfort de sa présence et la console doucement, car d'abord elle est immortelle, puis les défenseurs ne lui manquent pas : le pape Grégoire XIII, le roi Philippe II et un « berger », nommé Jean, qui pourchasse jusqu'en Turquie le sultan et les infidèles. Voici que Philippe et Grégoire viennent assurer Église de leur dévouement. Elle obtient d'eux la promesse qu'ils aideront à éteindre en France l'hérésie, et le pape ne craint pas, à ce propos, de donner en exemple l'affreux massacre qui a fait mourir en un mois, sous le règne de Charles IX, l'Amiral, « chef des incroyables », avec trente mille des siens ¹.

Jusqu'à ce moment, l'*auto* a été principalement un commentaire des événements contemporains ; il va, maintenant, prendre l'allure d'un sermon. Un berger et une bergère surviennent, Opinion et Licence, qui représentent l'un l'insubordination contre les dogmes, l'autre la concupiscence de la

1. « Ja, Carlos lo Majoral
viuint lo bon Rey Frances,
lo Almirant fonch mort despes
per incredul principal,
y trenta mil en vn mes. »

Remarquons l'exactitude des renseignements de Timoneda. La Saint-Barthélemy ne fut pas une journée, mais une saison qui se prolongea un bon mois. Le chiffre des victimes est évalué à vingt mille à Paris, à six ou huit mille en province.

chair. Philippe veut les vaincre par la violence, mais saint Augustin et saint Thomas prétendent triompher d'eux par une argumentation en règle; en effet, ils établissent avec force la nécessité et la vérité du mystère eucharistique. Grâce à eux, les brebis égarées rentrent au bercail: une allégresse générale et une chanson pieuse célèbrent leur retour.

Tels sont les deux *autos* dont Timoneda a revendiqué le mérite pour lui seul. Ils diffèrent profondément l'un de l'autre. « Le château d'Emmaüs » se plie plus docilement aux nécessités de l'art dramatique; il mêle le réalisme à l'enseignement religieux, la peinture de ce qui est au tableau de ce qui doit être. L'*auto* de « l'Église » ne garde aucun contact avec l'humanité telle qu'elle est; il porte à la scène des symboles à peine transformés en personnages de théâtre et des personnages tout férus de symbolisme théologique. Ce contraste est-il une raison de croire que Timoneda, dans chaque cas, suivait un auteur différent et qu'en fait l'opposition tient moins à lui qu'aux originaux qu'il a copiés? Ce serait une conclusion trop radicale. Il a écrit probablement sous la dictée d'un modèle. Il est resté à mi-chemin entre l'originalité totale et la servilité aveugle.

Il est d'autres cas où la besogne qu'il a faite tient plus du copiste que de l'auteur. Les trois *autos* dont nous avons conservé les originaux nous le montrent emboîtant le pas à son chef de file. « La Brebis égarée » est à la fois le meilleur et le moins impersonnel de ces calques. Le sujet en est tiré d'une parabole de saint Luc au chapitre xv de son Évangile, et peu de passages des livres saints ont été plus exploités que celui-là par le théâtre religieux en Espagne¹. Lope de Vega, pour sa part, n'a pas écrit sur ce thème moins de deux pièces, une églogue sacrée, *El pastor lobo y cabaña celestial*, et un *auto sacramental* qui porte le même titre que celui de Timoneda².

1 B. A. E., LVIII, 191, note 1.

2. Les deux pièces ont été réimprimées dans *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española*, tome II, 337 et 607.

Entre ces œuvres du « Phénix » et celle insérée dans le *Ternario*, il y a plus et mieux qu'une rencontre fortuite : les personnages sont les mêmes de part et d'autre, et si l'intrigue diffère beaucoup, il n'en est pas moins vrai que l'art savant de Lope a su retrouver parfois les tendres et simples accents de l'*auto* primitif. A vrai dire, s'il se dégage de celui-ci une saine odeur de terroir et comme un parfum champêtre, le mérite n'en revient pas à Timoneda. Un manuscrit conservé à Madrid dans la bibliothèque de l'Académie de l'Histoire, et qui est surtout formé de pièces scolaires¹, nous a révélé le modèle qui a été pillé dans le *Ternario*.

Le berger Custodio garde ses brebis. Apetito vient lui en disputer une. Ils mettent en parallèle les avantages que chacun des bergers offre à son troupeau : la brebis se décide à suivre Apetito. Custodio s'afflige de cette défection, il en fait part à Miguel, et tous deux s'engagent sur les traces de la bête infidèle dans l'espoir de la rattraper. En réalité, la poursuite sera plus malaisée qu'ils ne le prévoyaient. Cristóbal en personne, le maître du troupeau, dirige les recherches, car cette brebis il l'a acquise à beaux deniers et la perte lui en est insupportable. Il explique à Pedro pourquoi une seule de ses ouailles lui tient autant à cœur que toutes les autres ; avant d'acquérir le troupeau, il a dû payer à l'ancien propriétaire, qui était son propre père, un prix tel que jamais il ne rétablira ses affaires compromises par cet achat. Tant de soins et de scrupules émeuvent l'âme simple de Pedro. Il demande à entrer au service de Cristóbal et celui-ci, désireux de l'initier à ses fonctions, lui montre dans un bissac de l'eau, de l'huile, du pain et du sang : ce sont les symboles des sacrements. Il lui représente quels sont les devoirs du bon pasteur, notamment la vigilance et la miséricorde, et pour mieux montrer à quelles souffrances le berger fidèle s'expose, il dévoile les plaies dont il a le corps tout marqué. Ce long dialogue, riche de substance et qui ne manque ni de portée ni de pittoresque, détourne notre attention bien

1. Ticknor, *Histoire de la Littérature espagnole*, trad. Magnabal, II, 559.

loin de la brebis fugitive. Miguel et Custodio surviennent à point pour l'y ramener. Avec l'aide qu'ils prêtent, les recherches se poursuivent activement : la brebis est enfin retrouvée ; les sacrements, qui lui sont aussitôt administrés, la préserveront désormais contre les tentations. Ce résumé suffit à montrer le dessin de la pièce telle que nous la lisons chez Timoneda. Une première partie, qui est la plus courte, nous représente les égarements auxquels le troupeau des chrétiens se laisse aller ; la seconde partie montre l'autre côté du diptyque, c'est-à-dire les efforts et les sacrifices du pasteur pour corriger ces égarements. Rien de plus net, ni de plus rationnel que cette division, et c'est exactement celle qui se retrouve dans le manuscrit de l'Académie de l'Histoire. Le sujet, le plan, les personnages, le style sont identiques dans les deux pièces ; à peine, de-ci de-là, quelques variantes dans l'expression, quelques nuances dans les idées, et je ne dis pas que l'on ne pourra pas reconnaître à ces retouches la main de Timoneda, mais il suffit pour le moment d'avoir signalé une ressemblance qui est, d'un bout à l'autre de ces *autos* jumeaux, littéraire et évidente.

Timoneda avait allongé de quelques strophes l'*auto* de « La Brebis égarée », tel qu'il le trouvait chez son modèle. Par contre, il a abrégé, au début du *Segundo Ternario*, l'*auto* de « La Fontaine des Sept Sacrements ». Il copiait cette fois une pièce intitulée : *Farsa del Sacramento de la Fuente de San Juan*¹, mais il lui a suffi de coupures systématiquement pratiquées pour donner à son œuvre une portée différente de celle qu'avait l'original. Saint Jean, habillé en berger et brandissant une palme, monte la garde auprès de la fontaine miraculeuse qui verse aux élus une éternelle félicité. Un ange lui donne la consigne d'en interdire l'approche à ceux qui n'en sont pas dignes par leurs œuvres et par leur foi. Deux visiteurs surviennent, Sosiego et Entendimiento ; un interrogatoire minu-

1. Rouanet, *Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI*, III, 180-199. Déjà publiée par González Pedroso, B. A. E., LVIII, 100-103.

teux prouve à Juan la pureté de leurs intentions. Il va donc leur dévoiler les secrets de « La Fontaine aux Sacrements ». Chacun des sept orifices par lesquels l'eau s'écoule représente l'un des sacrements, mais ils n'ont pas tous une valeur égale ; celui de l'eucharistie l'emporte sur les autres par les effets qu'il produit, par les circonstances où il a été établi, par tout ce qu'il comporte de grandeur mystérieuse et surhumaine ; et comme Sosiego récite en l'honneur de l'eucharistie quelques vers d'inspiration populaire, saint Jean les commente magnifiquement en plusieurs strophes dont chacune se termine par un des vers de Sosiego. La contagion de ce lyrisme s'exerce sur les esprits plus lourds de Sosiego et d'Entendimiento ; l'*auto* se termine sur un universel alleluia. Il n'y a presque pas d'action, comme on le voit, dans la pièce ainsi présentée. « La Fontaine de saint Jean », d'où « La Fontaine des Sept Sacrements » émane, avait au moins du mouvement, à défaut d'une intrigue fortement liée. Par la correction un peu froide de son développement, par l'abus de la prédication, par le désir trop visible de catéchiser, « La Fontaine des Sept Sacrements » se range à côté du sermon dialogué qui forme la seconde partie de l'*auto* de « L'Église ».

C'est au contraire la première partie de ce même *auto*, celle qui préconise une croisade contre les protestants, que l'*auto* de « La Foi » rappelle. Non que les idées exprimées soient les mêmes : le rapprochement vient de ce que les deux *autos* prennent leur point de départ dans l'observation des mœurs et des usages contemporains. D'un côté, les progrès de la religion réformée ; de l'autre côté, les ordonnances municipales qui réglementaient la vente du pain, voilà ce qui a donné au dramaturge l'occasion d'écrire ses pièces. Il ne s'est pas privé d'interpréter à sa guise, à grand renfort de symboles, cette réalité vulgaire, mais le seul fait qu'il la considérait prouve que, longtemps avant Calderón, l'*auto* savait au besoin s'inspirer de l'actualité. Timoneda, cela va sans dire, n'avait aucune part dans cette innovation, si c'en était une à l'époque où nous sommes ; son *auto* de « La Foi » est une réplique de la *Farsa*

*del Sacramento llamada Premática del Pan*¹. La scène, dans les deux pièces, représente le marché. Deux vendeurs, après s'être disputé les emplacements, se disputent maintenant les acheteurs par d'amples boniments; l'un, qui s'appelle Fee, vend un pain salulaire; l'autre, qui s'appelle Mundo, prétend faire accepter un pain fabriqué par Satan. Un client quelque peu niais, Hombre, hésite longtemps entre les étaux, puis se décide pour celui de Mundo. Il s'en repentira bientôt. Razón et Justicia, inspecteurs du marché, viennent examiner le pain de Mundo et, ne le trouvant pas légal, ils lui infligent un châtiment mérité. En demandant à une scène familière de la place publique l'allégorie dont il allait envelopper le dogme de l'eucharistie, l'auteur inconnu de la *Premática del Pan* affichait, jusque dans son titre, l'intention d'intéresser le peuple au spectacle. Rien d'étonnant, après cela, à ce que Timoneda ait recueilli avec empressement une pièce si conforme à ses intentions personnelles et à celles de son protecteur.

Il reste maintenant, parmi les six *autos* de Timoneda, celui qui est, comme les trois que l'on vient de voir, le résultat d'un larcin, mais sans qu'on ait encore retrouvé la pièce originale ou l'auteur dépossédé. Qu'il y ait eu plagiat, le plagiaire lui-même l'a déclaré avec plus de précision encore que dans les cas analogues. Il a écrit au sous-titre de sa pièce : « Œuvre appelée les noces du Christ... portée à toute la perfection possible par Jean de Timoneda, quoiqu'elle ait été viciée par la faute des mauvais écrivains². » Remarquons ce pluriel : *les mauvais écrivains*. Il semble que nous soyons en présence d'une pièce devenue le bien commun d'une époque, et sur laquelle quiconque s'y sentait des aptitudes, s'exerçait à des variations. La pièce met en œuvre la parabole des noces qu'on lit au chapitre xxii de l'Évangile de saint Matthieu. Un prologue en plusieurs scènes et à plusieurs personnages montre *Naturaleza Humana* entre

1. Rouanet, *Autos, Farsas*, etc., III, 245-260.

2. « Obra llamada Los desposorios de Cristo... Puesta en toda la perfeccion posible por Juan de Timoneda : la cual estaba estragada por culpa de los malos escriptores.

Vida Activa et Vida Contemplativa. Naturaleza se sent abandonnée et solitaire ; le courage lui manquerait si ses deux interlocutrices ne la ranimaient par le double remède du travail et de la prière. Ainsi, dès le préambule, la nécessité se révèle pour l'homme de s'en remettre aux secours d'en-haut. Voici maintenant sous quelle forme ces secours s'offrent à lui. Le Roi, qui n'est autre que Dieu le père et qui se fait connaître à nous comme le créateur de l'univers, envoie à l'humanité, pour la purifier de la souillure du péché, d'abord la religion mosaïque, personnifiée par Testamento viejo, puis la religion chrétienne, personnifiée par Testamento nuevo. Ces deux mandataires, au nom de leur mandant, convient les hommes aux noces du fils du Roi. Les grands de la terre ne répondent pas à cet appel. Adam, qui représente l'humanité la plus humble, se présente seul. Christ, au milieu d'un nombreux cortège, parmi des chants d'allégresse, épouse alors Naturaleza Humana. Il lui fait présent d'un collier d'or, image de la charité, et d'une bague, image de la grâce : sans cette double parure nul n'obtiendra désormais le salut. Pour manifester à tous la rédemption, désormais assurée, du genre humain, Christ relève Adam qui s'était assis par terre dans la salle du banquet, et lui fait les honneurs de la fête. Il y aura pourtant plus d'appelés que d'élus. Un convive s'est attablé dont l'extérieur déguenillé cache imparfaitement une âme impure : c'est un soldat qui a guerroyé à Alger, en Italie et à Lépante. Le Roi l'interroge, le chasse d'une assemblée dont il est indigne et le livre à Satan, tandis que tous les assistants communient dans un festin dont les plats sont autant de symboles du sacrement eucharistique.

L'affabulation de ce mystère ne manque ni de complexité ni de recherche. L'œuvre révèle une extrême application, parfois même on y sent l'effort ; à force de tenue et de correction, elle semble perdre la souplesse de la vie, elle se fige dans une rigidité didactique. Serait-ce s'aventurer de voir dans cette allure guindée le résultat du travail d'épuration que Timoneda se vante, au début de l'*auto*, d'avoir mené à bien ? Les « mauvais écrivains » qu'il a honnis, si l'on en juge par le goût régnant

à cette époque, avaient dû surcharger la pièce d'épisodes comiques et populaires, auxquels la représentation d'un festin nuptial ne fournissait que trop d'occasions. Or, l'entreprise de rénovation religieuse à laquelle Timoneda se trouvait associé ne pouvait pas tolérer le mélange de familiarités triviales avec des scènes directement empruntées aux textes sacrés. De là, pour lui, la nécessité de restituer à l'*aulo* une dignité compromise, et c'est sans doute le seul mérite que nous puissions aujourd'hui reconnaître à Timoneda à propos de cet *auto* où, les versions rivales nous faisant défaut, ni son originalité ne se montre, ni ses plagats ne s'accusent. .

A la suite de notre inventaire, le bilan du théâtre religieux de Timoneda apparaît avec clarté. Deux *autos*, rédigés pour une bonne partie en valencien, *El Castillo de Emaús* et *La Iglesia*, sont revendiqués par lui comme son bien : il faut entendre qu'il en a combiné le scénario, non qu'il s'est interdit dans le détail les imitations qui s'offraient. Un troisième, *Los Desposorios de Cristo*, est une revision sévère de pièces plus anciennes, que les scrupules du reviseur ou de ses patrons n'acceptaient point telles quelles. Trois autres enfin, *La Oveja perdida*, *La Fuente de los Siete Sacramentos* et *La Fee*, présentent un trait commun : ils procèdent soit d'un modèle que Timoneda a suivi, soit de pièces dérivées de ce même modèle qu'il copiait à sa manière.

Le seul doute que ce résumé pourrait laisser porte sur l'antériorité des pièces que nous donnons comme originales et qui, après tout, pourraient bien être postérieures au poète valencien. Les rôles seraient donc renversés : les pièces de l'Académie de l'Histoire et du manuscrit Rouanet relèveraient de Timoneda au lieu que ce dernier relevât d'elles. Cette thèse n'a jamais été soutenue ouvertement¹. Elle a contre elle d'abord les aveux répétés et explicites de Timoneda, qui n'avait aucun

1. Cf. Mariscal de Gante, 76 : « ... tan discutida es la propiedad de sus autos, pero no nos pesa ello ; en primer lugar, porque en tan reñido pleito, la última palabra no está dicha, y con dudas más ó menos claras, como de Timoneda siguen apareciendo ».

intérêt à proclamer des pirateries imaginaires. Elle se heurte en second lieu à des raisons de fait, que González Pedroso et Rouanet ont très habilement déduites soit des œuvres elles-mêmes, soit des livres ou recueils qui les gardent¹. Enfin, on pourrait invoquer contre elle, s'il en était besoin, un argument inédit : je veux parler des variations de Timoneda sur la rédaction du titre. Les pièces que nous tenons pour les modèles s'intitulent en général d'une autre manière que les imitations de Timoneda. *La Fuente de San Juan* est devenue chez lui *La Fuente de los Siete Sacramentos*, *La Premática del Pan* est devenue *La Fe*. Si vraiment Timoneda était l'auteur des pièces en question et si sa version avait précédé toutes les autres, force serait qu'il eût ignoré l'autre titre que les reviseurs futurs lui réservaient. Or, c'est le contraire qui se produit : ce ne sont pas ces reviseurs hypothétiques qui ont hésité entre deux titres, c'est lui-même qui a éprouvé cet embarras². Son attitude est celle d'un correcteur préoccupé de faire mieux, mais sujet à des repentirs, en sorte qu'il renonce parfois à ses corrections pour revenir au texte primitif. Il n'y a pas de preuve plus simple ni plus décisive de ses plagiats. Tenons pour assuré que le théâtre religieux de Timoneda représente pour nous la seconde, la troisième, la quatrième édition d'un original plus ou moins connu, mais en aucun cas un effort vraiment créateur.

II

Faudra-t-il donc tenir les *autos* de Timoneda pour des duplicata sans importance? Il importe, au contraire, de montrer qu'ils nous apportent de curieuses révélations soit sur le talent du libraire valencien, soit sur les progrès du théâtre à Valencia.

1. González Pedroso, B. A. E., LVIII, 76-77, n.; 89, n.; 95, n. Rouanet, *op. cit.*, IV, 328.

2. Par exemple, il intitule un de ses *autos* : *Aucto de la Fe*, mais il déclare dans l'*Introito* qu'il va faire jouer une pièce *que es llamada*, | *La Pragmática del Pan*.

Tout d'abord, la personnalité de Timoneda est-elle absente de ses pièces religieuses au point où les comparaisons qui précèdent le donneraient à croire? S'il a copié des modèles déterminés, il n'a point renoncé à les corriger, et du même coup des tendances se marquent chez lui, dont il importe de noter quelques-unes. Il s'est appliqué avant tout à accentuer le caractère édifiant de ses modèles. Moins peut-être par une théorie qui lui fût propre que sous l'influence, déjà signalée, de l'archevêque D. Juan de Ribera, il a remis en vigueur cette maxime, quelque peu offusquée par des tentatives brouillonnes, que le théâtre religieux vise principalement à servir les intérêts de la religion. Il ne concevait donc pas de nécessité plus pressante que celle d'instruire par la voix des acteurs la foule des spectateurs, et il a clairement dit le profit qu'il attendait pour eux des spectacles qu'il leur offrait « Mes frères, s'écrie-t-il à la fin du second *Introito* dans *La Oveja perdida*, donnez asile dans votre esprit à l'attention, car si vous en manquez, vous repartirez d'ici pleins d'ignorance et très dépourvus de savoir¹. » Avertissement dont nul ne pourrait dire s'il est tombé du haut d'une chaire ou du haut de la scène, tant les rapports, de par la volonté de Timoneda, étaient étroits entre elles.

L'obstacle à cette prédication théâtrale venait de l'importance concédée dans les pièces religieuses à l'élément comique. Comment le théâtre participera-t-il de la majesté de la religion, tant que des pitres de profession souilleront de leurs lazzi l'exposé des vérités les plus augustes? C'est peut-être une des caractéristiques les moins contestables de l'art dramatique à Valencia que de n'avoir jamais sacrifié l'un à l'autre le droit au plaisir et le devoir du respect. Je sais bien et l'on a souvent démontré que nos ancêtres, en France, en Espagne ou ailleurs, avaient une foi trop entière pour s'étonner des familiarités dont les dramaturges entremêlaient les pièces les moins profanes, et je ne prétends pas découvrir dans certains *autos*

1. B. A. E., LVIII, 78 b.

de la seconde moitié du seizième siècle une irrévérence qui n'y était pas. Disons, pour serrer les faits de plus près, que les Valenciens avaient en pareille matière la sensibilité plus chatouilleuse que la moyenne de leurs contemporains. Le départ se faisait plus exactement dans leur cité entre le profane et le sacré. Déjà les vieux mystères, malgré leur origine toute populaire, avaient évité de compromettre dans des aventures suspectes ou par des plaisanteries grossières les personnages et les épisodes empruntés aux livres saints. Au temps de Timoneda, ces scrupules se précisèrent et s'accrurent. Le théâtre religieux ne se contenta plus d'avoir de la tenue et une réserve opportune, il prétendit par des chemins fleuris aboutir à l'austérité, sinon à la mortification. Il y a dans l'*Intrôito de La Fuente de los Siele Sacramentos* une déclaration significative : « Je sais qu'il n'est pas nécessaire de vous convier ici à rire, mais bien à considérer comment Dieu s'offre en aliment à ceux qui veulent s'élever jusqu'à sa gloire¹. » Voilà qui est clair : le spectacle ne sera pas un divertissement, il sera un enseignement.

Ce principe, qu'il a lui-même formulé, Timoneda ne l'a jamais perdu de vue. D'un *auto* à l'autre, des différences sont à noter. Dans *El Castillo de Emaús*, la scène du début tient manifestement de la farce. *La Oveja perdida*, par le costume pastoral dont elle habille tous ses personnages, leur impose des propos, des attitudes qui n'ont rien d'édifiant, rien en tout cas de « spirituel » ; ces bergers de convention n'ont pas assez perdu le contact avec l'humanité pour qu'ils ne parlent point de mangeailles, et tel d'entre eux laisse échapper une injure qui, pour être courante à cette époque, n'en est pas moins proscrire du répertoire religieux de Timoneda². Mais il n'y a

1. B. A. E., LVIII, 96 a.

2. B. A. E., t. LVIII, 78 b : « Hideputa, socarrón. » Le même vocable malsonnant se retrouve sous la plume du prêtre Jaime Ferruz, *Auto de Caín y Abel*, v. 266-267 :

« CAYN. — O y de puta grosero !

« CULPA. — O hi de puta traidor ! »

M. Rodríguez Marín a montré que cette injure était d'usage courant et ne

rien à conclure de ces exceptions, sinon que Timoneda, étant homme et, qui plus est, auteur, sacrifiait quelquefois son idéal à ses commodités. Bien autrement significative est la correction irréprochable qu'il a gardée ailleurs. Des mutilations ont été infligées aux originaux pour les purger de tout germe malsain. Que l'on n'argue pas que dans l'*auto* de *La Fee* une place a été conservée à l'emploi traditionnel du *simple*, qui appartenait au répertoire de la farce; par le seul fait que cet emploi est ici attribué à Hombre, une leçon s'en dégage : y a-t-il plus dur avertissement que de réduire à pareil rôle le représentant de notre orgueilleuse humanité?

Un des modèles que Timoneda a pillés, *La Fuente de San Juan*, comportait une partie comique, piquante et copieuse, qui, à nos regards profanes, en fait encore l'intérêt. Notre censeur a impitoyablement coupé dans le vif; pas un seul vers d'inspiration badine n'est passé dans la pièce valencienne. Et pourtant ce rude correcteur était aussi auteur de saynètes, enjouées ou bouffonnes, qui ressemblaient comme des sœurs à celles frappées d'ostracisme. Sa raison était plus forte que son inclination. L'apôtre, cette fois, supplantait le dramaturge.

Un prédicateur qui resterait inintelligible à ses ouailles ne les ramènerait pas dans le droit chemin. Timoneda a toujours pris garde de rester accessible au peuple et particulièrement au peuple de Valencia. Quelle que fût la grandeur du sujet, il s'est efforcé avec bonhomie de le mettre à la portée de son auditoire. La chanson, assure un dicton que Timoneda aurait aimé, fait passer les paroles. Il a cru, en effet, que rien ne valait, pour égayer des tirades austères, quelques chansons à danser. Ses modèles lui en fournissaient, et il les a presque toutes conservées. Dans l'*auto* de *La Fee*, il a supprimé un *villancico*, mais c'est parce qu'il était inséré au cours de la pièce et qu'il ne sied pas de détourner l'attention de l'audi-

choquait personne au seizième siècle et au dix-septième. Cf. Cervantes, *Don Quixote*, éd. de Fr. Rodríguez Marin, II, 307, n. 1. (Coll. *Clásicos castellanos*.)

toire, lorsqu'une fois elle s'est attachée à des objets sérieux. Au début et à la fin, il a eu bien soin de laisser quelques alertes refrains, et si le *villancico* initial qu'il nous propose diffère de celui du modèle, la raison en est probablement qu'il a plié les paroles à un air familier des Valenciens.

Le peuple ne comprend jamais mieux que lorsqu'il se trouve en présence de phrases et de locutions familières. Les proverbes lui plaisent parce qu'il se reconnaît en eux. Timoneda a exploité ce penchant. Les maximes de la sagesse populaire, dans ses *autos*, sont habilement mises en valeur. Il souligne d'un trait plus fort les proverbes d'importation étrangère : « Comme disent les Castellans, remarque-t-il dans *La Iglesia*, il n'est tel que d'être libre¹. » Un de ses modèles a-t-il tronqué un proverbe, il s'empresse quant à lui de le rétablir tout au long² : ce sont reliques trop précieuses pour être mutilées.

Si les proverbes forment un langage spécial et en partie conventionnel, ils ne s'accordaient jamais mieux qu'avec le dialecte rustique, que depuis Jean del Encina les bergers parlaient invariablement sur le théâtre. Le langage des interlocuteurs, dans *La Oveja perdida*, ne présente sur ce point aucune nouveauté ; les *soncas*, les *ahotas*, les *juri á mí*, les *á la hé y* foisonnent, et à peine y pourrait-on relever quelques formes³ qui ne se trouvent ni chez Encina ni chez Lucas Fernández. L'essentiel, c'est moins d'en dresser la liste que de constater chez Timoneda dans le plus important de ses *autos* l'emploi de ce dialecte. Il voulait évidemment laisser l'auditoire à ses habitudes. Proverbes et jargon concouraient à ne pas le dépayser, à lui faire entendre sur les planches un style déjà connu.

Les spectacles laïques avaient initié le public valencien à la manière d'Encina. Mais il y avait dans les *autos* importés à Valencia par Timoneda des traits de mœurs qui devenaient

1. Perque diu lo Castella | que el buey suelto bien se lame.

2. Dans *La Oveja perdida*, B. A. E., LVIII, 80 a. Le modèle dit : « Que á la he mas vale un toma. » « Timoneda écrit : « Al fin, fin, mas vale un toma | Que después dos te daré. »

3. Par exemple, *grumado* (= agrumado = abrumado), B. A. E., LVIII, 81 b.

inintelligibles avec une organisation municipale et sous un climat fort différents du régime castillan. Timoneda, toujours vigilant, a pris ses précautions de ce côté. On s'en rendra compte de préférence dans l'*auto* de *La Fee* qui, se référant à la vente du pain telle qu'elle se pratiquait en Castille, ne pouvait point être transporté à Valencia sans modification. L'adaptateur supprime donc la mention de la *calahorra*, ou boulangerie municipale de type castillan, ouverte en temps de disette pour des distributions gratuites aux indigents ; à Valencia, le blé acheté par les jurats pour la consommation locale était gardé dans les caves, ou *siljes*, de Burjasot et distribué directement aux consommateurs¹. Ailleurs, il tient compte de la différence entre les procédés de culture. Les paysans de Castille, dont les récoltes sont à la merci des eaux du ciel, entendaient fort bien cet éloge de l'Eucharistie : « C'est une ordonnance (concernant le pain), laquelle assure notre subsistance et notre bonheur, même si les pluies ne sont pas tombées. » Mais dans la basse vallée du Turia, outre que le blé est peu cultivé, on s'est habitué depuis la domination arabe à compter sur l'arrosage des canaux d'irrigation et jamais sur les pluies. De là, une ingénieuse correction de Timoneda : « C'est une ordonnance qui assure notre subsistance et nous conduit jusques au ciel². » Ainsi, rien ne subsistait dans ses *autos* qui pût en compromettre le succès. Si leur objet est élevé, si leur ambition ne vise à rien moins qu'à la réforme des cœurs, leurs moyens d'expression restent à la portée du peuple et s'ajustent plus spécialement à la mentalité du public valencien.

Il ne fallait pas seulement que Timoneda conciliât les exigences contradictoires de son apostolat et de ses auditeurs ; il fallait encore qu'il rendît plus aisément jouables les pièces qu'il adoptait. Non qu'elles n'eussent déjà subi sous leur forme pre-

1. Rouanet, *op. cit.*, III, 255, v. 284 : « Este es pan de calahorra. » B. A. E., LVIII, 92 b. : « Que este es pan que nos ahorra. »

2. Rouanet, *op. cit.*, III, 248, v. 70-71 : « Es prematica de vida | y de gloria, aunque no llueva. » — B. A. E., LVIII, 90 a : « Que es pragmatica de vida, | que al mismo cielo nos lleva. »

mière l'épreuve de la représentation, mais elles étaient susceptibles d'amendements. Les invraisemblances y abondaient, dont quelques-unes étaient inadmissibles. Dans la version primitive de *La Oveja perdida*, il y a, vers la fin, une double conversation du plus fâcheux effet : Pedro et Cristóbal occupent la scène, lorsque Miguel et Custodio y font leur entrée. Vont-ils engager un entretien à quatre ? Ce serait la seule hypothèse admissible, et c'est précisément celle qui ne se produit pas. Les nouveaux venus ne voient pas, quoiqu'ils l'aient sous les yeux, le groupe Pedro-Cristóbal ; ils conversent à deux, les autres en font autant, chaque groupe de son côté, et s'il y a là une convention que le théâtre moderne a trop souvent mise à profit, rendons grâce à Timoneda de l'avoir impitoyablement proscrite. Il n'a pas craint pour cela de réformer la coupe entière de la pièce ! Il a reporté au début l'entretien de Miguel et de Custodio. Celui-ci tient la scène à ce moment ; son camarade Miguel l'y vient rejoindre ; ils entreprennent à deux des pourparlers qu'aucune conversation parallèle ne trouble. La vraisemblance est rétablie.

Rien de plus contraire à la vraisemblance dramatique que la longueur exagérée des monologues. Les originaux copiés par Timoneda ne s'en étaient pas toujours gardés. Il était tentant, pour exposer ces vérités de la foi qui font le sujet des *autos*, de s'en remettre à un seul personnage, dont l'exposé devait être d'autant mieux compris qu'il ne serait interrompu d'aucune réplique. Timoneda a corrigé les abus où ses modèles étaient tombés. Voyez, par exemple, comme il a réduit à quelques traits expressifs le monologue redondant du pasteur qui rallie son troupeau menacé par le loup ; non seulement il sacrifie les répétitions faciles, les imprécations banales, mais en même temps qu'il les ramène à l'essentiel, il en dégage, sous une forme familière, une leçon de conduite : « Quand le pasteur néglige les chiens, ceux-ci, à leur tour, négligent le troupeau¹ », ce qui veut dire : du haut en bas de la hiérarchie,

une discipline doit être respectée pour que l'ordre règne dans la paix. Ailleurs, il s'agissait moins pour lui d'éviter des longueurs que des répétitions. *La Fuente de San Juan* s'ouvre par un interminable monologue. Or, en préparant pour la scène *La Fuente de los Siete Sacramentos*, Timoneda avait prévu un prologue de sa manière, où précisément il touchait quelques-uns des sujets traités dans le monologue. Il a vu le danger d'un double emploi : les soixante-dix vers du monologue primitif ont été, par ses soins, réduits à une quarantaine. C'était donner à la pièce une allure plus simple et plus vraie.

Cette même recherche de la simplicité et de la vérité, il l'a tentée d'un bout à l'autre de ses *autos*. Il y a chez lui une préoccupation très visible de ne point divaguer, de dire seulement le nécessaire, de ramener sans cesse l'esprit du spectateur à l'objet même du dialogue. Or, cette sobriété, on s'en est déjà aperçu, a pour corollaire un surcroît de précision dans la pensée et dans les termes. Ce Valencien a écrit en castillan avec plus de propriété que ses modèles. La bourre des chevilles, qu'il s'agisse de compléter un vers ou une strophe, il l'a chassée des tirades qu'il faisait siennes, et ses vers, groupés cinq par cinq, en général dans l'ordre abbaab, ont une plénitude de sens supérieure à celle des modèles. Voici, par exemple, dans l'*auto* imité par Timoneda, les recommandations que l'ange adresse à saint Jean à propos de la fontaine vivifiante ; « Cette eau sans seconde, Dieu ordonne que vous la gardiez et que vous n'en donniez à personne, qui ne soit comme il faut être. » Un vers, dans cette version, a choqué Timoneda par son imprécision : *qui ne soit comme il faut être*, et il l'a très heureusement corrigé : « Cette eau sans seconde, Dieu ordonne que vous la gardiez et que vous n'en donniez à personne, *qui ne se soit purifié au préalable*¹. » En somme, Timoneda, même dans une matière aussi abstraite que celle du dogme, veut être le plus possible concret et réaliste. Toujours il a visé, en remaniant les pièces de son choix, à les rendre

1. Rouanet, *op. cit.*, III, 184, v. 106-109; B. A. E., LVIII, 97 a.

plus dramatiques, à les accommoder de plus près aux nécessités de la scène.

N'avait-il point, après cela, quelque droit à les signer de son nom ? Plus constamment édifiantes, mises plus exactement à la portée du peuple, plus aisément jouables, tel est le triple bénéfice qu'elles ont gagné à passer par ses mains. Son originalité, pour s'exercer sur des détails, n'en est pas moins de celles que l'on peut définir. D'un mot, elle se distingue par ceci, qu'elle s'est toujours manifestée dans le sens même des lois auxquelles nul théâtre, même religieux, ne peut se soustraire sans cesser d'être vivant.

Comment s'étonner de ce que les *autos* de Timoneda, s'ils importent pour sa gloire, importent bien davantage à l'histoire du théâtre valencien ? Entre autres mérites, ils ont eu celui-ci, dont nul autre n'approche en matière dramatique : c'est d'avoir été joués. Mieux que cela : ils ont tenu une grande place dans la vie de la cité au temps où ils se sont produits, leur naissance a été une manière d'événement, et, pour l'un d'eux au moins, elle fut saluée par une sorte de reconnaissance officielle : je veux parler de *La Fuente de los Siete Sacramentos*, qui valut en prix à son auteur quatre aunes de velours cramoisi. Il y avait donc à cette date, pour la Fête-Dieu, des concours d'*autos sacramentales* avec un palmarès et des prix. Cette institution correspond trop exactement aux vues de l'archevêque D. Juan de Ribera pour que l'initiative ne lui en soit pas attribuée : mais la portée en dépasse de beaucoup sa personne. Car, s'il y a eu concours, il y a donc eu des concurrents ; et de là il faut déduire qu'à Valencia une floraison de pièces religieuses s'est épanouie dont la mémoire même s'est perdue. Il serait imprudent de s'attarder sur leur disparition à de trop amers regrets. Si une pièce était primée, telle que celle de Timoneda, où l'apport personnel représentait plus d'application que de nouveauté, que penser de celles qui sont dès leur naissance retombées dans l'oubli ?

Sur la date de ces manifestations dramatico-religieuses, la

chronologie des œuvres de Timoneda nous renseigne approximativement. Lui-même nous a donné un renseignement précis dans l'épître liminaire de son *Ternario sacramental* : « J'ai eu le courage et l'audace, écrit-il à D. Juan de Ribera, de vous dédier ces *autos* qui ont été joués en votre aimable et bienveillante présence dans l'année mil cinq cent soixante-neuf¹... » Par malheur, l'*auto* de *La Iglesia* contredit cette affirmation : il met en scène le pape Grégoire XII, qui a reçu la tiare en 1572, il évoque la Saint-Barthélemy, qui est du mois d'août 1572, et la bataille de Lépante, qui est de 1571. Comme ces allusions aux événements contemporains prenaient d'autant plus d'intérêt que ceux-ci étaient plus récents, il y a lieu de supposer que *La Iglesia* a été jouée pour la Fête-Dieu au printemps de 1573. En ce qui concerne le *Segundo Ternario*, une déclaration explicite de l'auteur reporte à l'année 1570 *La Fuente de los Siete Sacramentos*. D'autre part, dans *Los Desposorios de Cristo*, l'apparition d'un soldat qui vient de combattre à Lépante place presque certainement à la Fête-Dieu de 1572 l'époque de la représentation. Il apparaît donc que Timoneda, en distribuant ses *autos* entre les deux *Ternarios*, n'a tenu aucun compte de l'ordre dans lequel il les avait fait représenter. Ceci, au contraire, s'impose comme une certitude que, de 1569, où le nouveau prélat assumait la direction du diocèse valencien, jusqu'à 1575, où les *Ternarios* furent publiés, six années se sont écoulées, et que, précisément, le recueil contient six *autos*, c'est-à-dire un par année. Serait-ce donc s'aventurer que d'en attribuer un à chacune des années écoulées ? En 1570, *La Fuente de los Siete Sacramentos* ; en 1572, *Los Desposorios de Cristo* ; en 1573, *La Iglesia*, et pour les trois autres années 1569, 1571 et 1574, sans qu'il soit possible de préciser, *El Castillo de Emaús*, *La Oveja perdida* et *La Fee*, voilà, dans la contribution de Timoneda à l'œuvre du théâtre religieux, les dates certaines et les dates probables.

1. « He tenido animo, y osadia de dirigirle estos presentes Autos representados delante su affable y benígna presencia el año de mil y quinientos y sesenta y nueve. »

A-t-il continué plus tard sa propagande eucharistique? Il est impossible d'en douter, mais il est peu probable qu'il ait encore employé la forme dramatique. Dans l'inventaire des ouvrages qui ont été trouvés dans sa librairie après décès, on lit l'indication suivante : « Cent soixante-trois œuvres intitulées *Troisième partie de ce qu'a lu et composé Jean Timoneda à la louange du Très Saint-Sacrement dans l'année mil cinq cent quatre-vingt-un*¹... » L'indication qu'il s'agit d'une troisième partie donnerait à penser que nous sommes en présence d'un livre qui faisait suite aux deux *Ternarios sacramentales*, composé selon la même méthode et formé de pièces analogues. Mais, d'une part, le titre précise que cette œuvre avait fait l'objet d'une « lecture » et non d'une représentation; d'autre part, la longueur attribuée à ce volume et qui était d'une feuille et demie, ne correspond pas avec celle des *Ternarios*, qui, aux termes du même inventaire, atteignait à onze feuilles et demie. La brochure, quelle qu'elle fût, se signalait surtout par sa brièveté; elle se rattachait à l'œuvre poétique et non aux entreprises théâtrales de Timoneda.

Sur le lieu où les représentations étaient données, l'hésitation n'est guère possible. Presque toujours, la présence de l'archevêque et la présence de prêtres en grand nombre, « élite du clergé² », auxquels Timoneda semble s'adresser particulièrement dans le second *introito* de *La Oveja perdida*, donnaient au spectacle le caractère d'une cérémonie religieuse. L'auditoire, d'autre part, ce n'était pas, au témoignage de l'auteur, des gens en quête d'un plaisir, c'était « un collège de chrétiens, assemblé par la grâce de Dieu³ ». Quant aux acteurs,

1. « Item cent sexanta tres obres jnt. tercera parte de lo que leyo y compuso Joan Timoneda en loor del Santissimo sacramento año Mil quinientos ochenta y huno a pleg y mig tenen nou mans desset fulls. » (Serrano Morales, 553.) — Pastor Fuster (I, 163) a donné une description détaillée de cette *Tercera parte*; il y a lieu de la tenir pour très exacte, et elle exclut catégoriquement toute confusion avec les *Ternarios*.

2. « Cumbre de la clerecia. » (B. A. E., LVIII, 77 b.)

3. « Christianisimo colegio | Junto por gracia divina. » (B. A. E., LVIII, 95 a.)

ils se recrutaient, du moins dans certains cas, non pas entre les histrions de métier, mais parmi les pages de l'archevêque¹. Peut-on douter que, pour entendre de tels acteurs, une aussi pieuse assistance se soit réunie ailleurs que dans une église? Ces *autos sacramentales*, soit par les intentions du prélat qui les a suggérées, soit par la conception propre au reviseur, soit par les circonstances de leur représentation, marquent une tentative pour réintégrer à l'intérieur de l'église le théâtre religieux qui s'en était évadé. Du jour où les mystères indigènes avaient été représentés en plein air, sur la place publique, du haut d'une scène mobile, ils avaient échappé de plus en plus à la tutelle ecclésiastique. Il s'agissait maintenant, de par la volonté d'un archevêque qui ne transigeait point, de remettre aux mains de l'autorité cléricale ce qui n'aurait jamais dû lui échapper. Mais il est des courants qu'on ne remonte pas : les mystères traditionnels étaient perdus à jamais pour l'Église, nul n'aurait pu à cette heure les arracher au peuple, dont ils étaient le bien, et leur communiquer une vertu d'apostolat. Restait la ressource d'acclimater à Valencia, au pied même de l'autel, un théâtre rigoureusement surveillé, inspiré à des sources plus pures, imprégné de l'esprit eucharistique, tel enfin qu'il existait déjà en Castille. Ce fut l'entreprise commune de l'archevêque et de Timoneda. Il en ressort que, si les pièces importées avaient déjà servi ailleurs, elles représentaient à Valencia une incontestable nouveauté.

Les mystères, malgré cette concurrence, furent encore représentés, et il faudra attendre une cinquantaine d'années pour que la vieille tradition qu'ils représentaient soit temporairement abolie. Malgré Timoneda, on continua de les jouer, mais ils avaient cessé de vivre : nous avons déjà noté que les transformations continues dont on retrouve la trace dans les archives et jusque dans leur texte, prirent fin précisément dans la seconde moitié du seizième siècle. Ils sont figés désormais, ils ont perdu cette souplesse et ce libre mouvement qui est le

1. *Introito de l'Aucto de la Fee.* (B. A. E., LVIII, 89.)

signe de la vie. La mort approche et les *autos*, s'ils ne leur portèrent pas le dernier coup, manifestèrent du moins la décadence.

Les mystères allaient-ils s'effacer sans laisser de traces et s'avouer vaincus aussitôt qu'attaqués? Sur un point capital, les *autos* trouvèrent à Valencia une résistance; il y eut hésitation, bataille peut-être entre deux tendances opposées, et, si finalement la mode castillane triompha, Timoneda, qui en était l'importateur, dut un moment se prêter à des concessions. Deux des *autos* qu'il a imprimés, *El Castillo de Emaús* et *La Iglesia*, sont écrits pour une bonne part en valencien, comme les mystères de jadis, et ce sont précisément ceux dont il s'est proclamé le véritable auteur. Or, ces pièces bilingues ne se placent pas, comme on serait porté à le croire, au début de sa carrière de dramaturge religieux; elles s'insèrent entre des pièces purement castillanes, et *La Iglesia*, notamment, semble bien par la date de sa représentation (1573), se placer vers la fin du cycle des *Ternarios*. Qu'est-ce à dire, sinon que Timoneda a oscillé entre une tradition vénérable et une tendance nouvelle? La tradition, c'était de rédiger en valencien toute œuvre dramatique d'inspiration religieuse, Nativité ou Annonciation, Mystère eucharistique ou Assomption. La tendance, c'était d'étendre à un domaine, jusqu'alors réservé, l'habitude déjà acquise d'employer le castillan dans toute œuvre littéraire. Quelques faits et quelques citations ne seront pas de trop pour marquer l'importance de ce changement.

Le parler catalan n'avait jamais pénétré dans le royaume valencien aussi profondément que dans sa terre natale de Catalogne. Outre que, sur certains points du royaume, le castillan fût à toutes les époques la langue unanimement employée, les conditions mêmes dans lesquelles le catalan fut importé à Valencia expliquent à la fois la brillante prospérité et la prompte décadence qu'il y connut. D. Jaime d'Aragon, dans la cité reconquise sur les Musulmans, répartit entre ses compagnons la propriété bâtie et non bâtie. Or, parmi les lots qui échurent à ces guerriers devenus colons, il y en eut 1.018 pour des Cata-

lans et 597 pour des Aragonais¹. Joignez à cela l'influence exercée à cette époque par la cour du roi D. Jaime, qui parlait provençal et catalan, et vous comprendrez comment l'hégémonie du parler catalan s'est établie sans contestation, mais comment aussi elle apportait avec elle un germe venu d'Aragon qui, en grandissant, devait un jour la menacer. Jusqu'à la fin du quinzième siècle, le peuple et les lettrés s'expriment tous en catalan sous la forme où Valencia se l'était approprié, ou, pour mieux dire, en valencien. Mais le seizième siècle marqua une transformation complète, dont Timoneda, précisément, et quelques autres écrivains nous permettent de suivre les étapes.

La littérature et dans la littérature la poésie lyrique furent les premières à faire à la langue valencienne des infidélités. Dans le *Cancionero de Hernando del Castillo*, publié à Valencia en 1511, l'apport des poètes du terroir est représenté surtout par des poésies castillanès. Les progrès, de ce côté, furent rapides. En vain quelques admirateurs du parler indigène essayèrent de résister. Onofre Almodovar fit réimprimer en 1561 un choix de poésies valenciennes de Fenollar et Gazull², et il exposa, dans l'*Epistola proemial als Lectors*, le désir où il était de restaurer la langue de ses pères dans son ancienne dignité. Non seulement, d'après lui, le valencien ne doit pas disparaître, mais il convient qu'il se répande par le monde, comme il l'a fait jadis par les prédications de saint Vincent Ferrier. « Des ignorants se sont imaginé à tort qu'il manque de mots et de chaleur; c'est, au contraire, une langue très abondante et enjouée³. » Ces protestations, pour véhémentes qu'elles fussent, ne servirent de rien. Gil Polo, dès 1564, n'a plus rien de commun avec les poètes catalans ou provençaux; il regarde franchement vers la Castille, il se met à l'école de Garcilaso.

1. Cf. *Repartimiento de Valencia*, au tome XI de la *Colección de documentos inéditos del Archivo general de la Corona de Aragón*.

2. Ce livre est décrit en détail dans la Bibliographie du chapitre II.

3. « Se han persuadit molts ignorants que es falta de vocables, o freda en si. Com sia veritat que es molt abundant y molt faceta. »

Les œuvres didactiques, après celles d'agrément, employèrent la langue qui, à mesure que la centralisation réglait sur le modèle de la capitale la vie de la péninsule entière, s'imposait avec une force croissante dans les régions les plus lointaines. Pero-Anton Beuter publia, en 1538, une *Primera part de la Historia de Valencia*, qui était d'un bout à l'autre rédigée en valencien : mais par une aventure significative, lorsqu'en 1546 il en donna une nouvelle édition, d'ailleurs refondue et extraordinairement augmentée, le valencien de la première rédaction s'était changé en castillan. Semblable métamorphose se produisit pour les écrits de l'historien Martin de Viciana : de son propre aveu¹, il les écrivit d'abord à la mode du pays et il crut ensuite convenable de les habiller au goût du jour. Beuter et Viciana se sont expliqués l'un et l'autre sur cette volte-face, et ils ont pensé la justifier en invoquant l'intérêt du plus grand nombre et le désir de divulguer dans l'Espagne entière la noble histoire de leur cité². Dure nécessité, pour ceux qui faisaient profession de célébrer les gloires valenciennes, que de recourir à une langue étrangère ! Et bizarre coïncidence que de les entendre exalter les traditions locales au moment où ils abandonnaient la plus précieuse, la plus vivante, la plus concrète de ces traditions.

En réalité, ce n'est pas seulement la préoccupation de répandre davantage leurs écrits qui dictait leur choix, ce sont plus encore les progrès du castillan à Valencia. S'ils n'osaient pas se faire à eux-mêmes l'aveu que le valencien perdait chaque

1. Viciana, *Alabanzas de las lenguas...*, Valencia, 1877, 18. Viciana s'adresse aux jurats de Valencia : « ... suplicándoles me perdonen por haber vertido esta Obra de Valenciana en Castellana que por la mesma causa huve de vertir la *Chrónica de Valencia*, y el *Libro de Nobleza, é Hidalguia, Armas y Blasones*, y el libro de *Recreacion de los dias calurosos de Julio*. »

2. Beuter dit, dans la dédicace de la *Primera parte de la Crónica general de toda España* : « No es razón que á nadie parezca mal que siendo yo Valenciano natural, y escribiendo de Valencia... escriba en castellano... por el respeto del provecho común y divulgación mayor en toda España de las gracias que Dios ha concedido á este Reyno. » Et Viciana, dans l'opuscule cité à la note précédente, déclare qu'il a fait passer ses écrits en castillan « solamente por hacerlos comunicables á muchas otras Provincias ».

jour du terrain, il suffit aujourd'hui de se reporter à l'histoire du théâtre à Valencia, au cours du seizième siècle, pour être pleinement édifié. Car il ne s'agit plus ici de littérature, mais d'un genre qui ne pouvait vivre qu'à la condition de rester en contact avec le peuple. Or, dès 1524, nous l'avons vu, le castillan se mêlait au valencien dans la bluette de Jean Fernández de Heredia, et, vers la même date, des églogues, des farces étaient imprimées à Valencia, dont nous avons admiré le style exempt de toute impureté locale. Les comédies profanes de Timoneda font une place au valencien, mais combien plus large celle réservée au castillan ! C'est que déjà tout le monde, même les artisans, entendaient le langage venu de Castille. Un témoignage formel corrobore, à la date de 1555, les indications du répertoire contemporain : « Le castillan, lit-on au début d'une traduction de l'*Enchiridion* d'Érasme, est une langue connue et comprise à Valencia¹. » Dès lors, on peut dire que c'en est fini du théâtre écrit en valencien. On s'obstine, au Conseil de la cité, à rédiger en valencien les procès-verbaux des séances, qui forment, sous le titre de *Manuals de consells y stabliments*, une collection de deux cent trente-deux registres, et on continuera cet usage jusqu'au 18 août 1707 ; mais cette survivance pieusement respectée ne correspondait à aucune réalité. Lorsque, le 30 août 1707, on coucha sur le registre un procès-verbal castillan ; lorsque, avec le tome CCXXXIII, on passa de la série des *Manuals* à celle des *Libros capitulares*, les jurats valenciens se trouvaient, par une pieuse fiction, en retard de près d'un siècle et demi.

Aussi bien, dès l'aurore du dix-septième siècle, la ruine du valencien avait-elle été unanimement reconnue. Dans un concours de poésie, un peu avant l'année 1600, les concurrents sont invités à rimer en « langage castillan, qui est maintenant

1. Traduction espagnole de l'*Enchiridion o Manual del Cavallero Christiano*, d'Érasme, publiée à Anvers, chez Martin Nucio, en 1555, dans le prologue du traducteur : « ... porque era lenguaje sabido y entendido, como lo es en Valencia el Romance castellano. » Cf. Bonilla, in *Revue hispanique*, XVII, 421, n. 1.

le plus répandu¹ ». En 1600, sur cent vingt-trois compositions envoyées à un autre concours, il y en a deux bilingues, une seule en valencien, et toutes les autres en castillan². Dira-t-on que ces concours, malgré la publicité dont on les entourait, s'adressaient à un cercle fermé³ ? Voici un témoignage qui nous prouve que dans le premier tiers du dix-septième siècle on mettait autant d'empressement à oublier le valencien qu'on en dépensait jadis à l'apprendre ; il émane de Marco Antonio de Ortí³ et il présente cet intérêt qu'il n'affirme pas seulement les droits de la langue valencienne à vivre, mais encore qu'il constate les transformations inévitables qu'elle a subies au cours des siècles. Le peuple même de Valencia, dès l'année 1600, comprenait et parlait couramment le castillan. Une comedia de Guillén de Castro, *La Verdad averiguada y engañoso casamiento*, qui a dû être écrite très peu après l'année

1. *Justas poéticas hechas á devoción de don Bernardo Catálan de Valeriola*, Valencia, 1602, 252, dans le cartel de la troisième *justa* :

« En lenguaje castellano,
Qu'es agora el que mas corre. »

2. *Relación de las fiestas que el Arzobispo y Cabildo de Valencia hicieron en la traslación de la reliquia del glorioso san Vicente Ferrer á este santo templo*. Sacada á luz por Francisco Tárrega, Valencia, 1600.

3. *Siglo Quarto de la conquista de Valencia*, compuesto por Marco Antonio de Ortí, Valencia, 1639 (B. N. M.-R. 12714, exemplaire dont le frontispice manque). A la fin : En Valencia. Por Juan Bautista Marçal... 1640. — Le volume est écrit en castillan, mais la dédicace, adressée aux jurats, est en valencien. L'auteur y explique pourquoi il n'a pas rédigé tout le livre en valencien : « Si en algun temps (y no tan antich que yo nol haya alcançat) solia ferse tan gran estimacio de la llengua Valenciana, que quant en les juntes de la Ciutat, Estaments, y altres comunitats, algu dels Valencians ques trobauen en elles se posaua a parlar en Castellà, tots los demes se enfurién contra ell, dientli que parlas en sa llengua ; es ara tan al reues, que casi en totes les juntes se parla en Castellà. Y encara ha arribat est costum a introduhirse tan estremadament, que no sols se fa particular estudi en procurar saber la llengua Castellana, pero tambe en oblidar la Valenciana... » Cependant la langue valencienne est capable des mêmes beautés que la langue castillane ; il faut seulement la rajeunir, « desterrant de ella les veus antigues, per les quals la solien nomenar llengua Llemosina. Perque yo so de parer, de que en estos temps lo mateix seria, parlant en Valencià, dir *llur*, *jalsia*, *celleshores* y altres vocables antichs, que si parlant en Castellà diguessen *maquer*, *yantar*, *fincar*, *de hinojos* y altres ; que tambe la nostra llengua ab lo discurs del temps se ha anat polint y enriquint, com la Castellana. »

1599, fournit un renseignement que le dramaturge a saisi sur le vif. Une dame appelle ses soubrettes :

Hola! Espérance, Béatrice, Jeanne, où êtes-vous? Personne ne répond?

ESPÉRANCE (en valencien). — J'y vais. Que veut Madame? Que désire Votre Grâce?

HIPPOLYTE. — Ne t'ai-je pas dit que tu dois parler castillan?

ESPÉRANCE. — Il m'arrive de n'y point prendre garde, mais j'y veillerai.

HIPPOLYTE. — Parle toujours en castillan.

ESPÉRANCE. — Pardonnez-moi si je parle mal¹.

Ce fragment de dialogue donne la note juste. Il n'était servante ni portefaix, à la fin du seizième siècle, qui ne comprît sur des lèvres étrangères et qui, à l'occasion, n'employât le castillan. Seulement, ils ne le parlaient point correctement, soit par suite d'une ignorance propre à chacun d'eux, soit parce que le castillan, en s'acclimatant à Valencia, y avait pris, comme jadis le catalan, une prononciation, une syntaxe, une signification en partie nouvelles. Si au début du seizième siècle la littérature seule recourait au castillan, le peuple de son côté l'adoptait cent années plus tard, sauf à l'adapter à ses habitudes.

Dans ce mouvement général qui entraînait auteurs et acteurs, lettrés et illettrés, le théâtre religieux aurait-il pu faire exception? Loin que les mystères aient prolongé l'empire d'une

1. Acte I :

« ¿Esperança? ¿Beatris? ¿Juana?

Ola, Vicentilla, ¿adonde

estays? ¿ninguna responde?

(*Sale Esperança, criada.*)

Esp. — Ya van, señora, ¿que mana,
que mana vosamerce?

Hip. — ¿No
te he dicho que has de hablar
castellano?

Esp. — Descuydar
me suelo, mas yo lo haré...

Hip. — Habla siempre en castellano.

Esp. — Y perdona si hablo mal. »

discipline abolie, il y a lieu de croire, au contraire, que le valencien dans lequel ils étaient écrits précipita leur ruine. Timoneda était trop averti pour ne pas s'en apercevoir. En 1574, au moment précis où il écrivait ses *autos*, Viciano proclamait que « tous les Valenciens comprennent le castillan, et beaucoup le parlent, oublieux de leur propre langue¹ ». Si l'amour de la petite patrie, si le respect des traditions locales eurent par deux fois assez de prise sur Timoneda pour qu'il valencianisât, il sut dans la plupart des cas se rallier au castillan. A un genre renouvelé par la substitution de l'*auto* au mystère, il comprit qu'il convenait de donner une langue nouvelle.

Telle fut son influence dans l'histoire du théâtre religieux à Valencia : plus grande par les circonstances que par les œuvres, plus considérable par l'à-propos que par le talent. Son originalité est toute locale : aux anecdotes pittoresques des mystères il a substitué l'enseignement théologique des *autos*, aux spectacles en plein air il a substitué des représentations plus édifiantes, au valencien il a substitué le castillan. Mais, de toutes ces innovations, il n'y en a pas une seule qui lui appartienne en propre. Il les pillait où bon lui semblait, les croyant siennes du moment qu'elles étaient opportunes. Son mérite, c'est d'être venu au bon moment. Nul plus que lui n'a possédé l'art de faire du neuf avec du vieux. Il a élevé la dextérité du rhabilleur à la hauteur d'un talent.

III

Il ne faut pas douter que le théâtre religieux de Timoneda n'ait trouvé un bon accueil auprès des contemporains. Aurait-il répété six fois au moins le même effort, aurait-il imprimé deux volumes entiers d'*autos sacramentales* si le succès ne l'y avait encouragé ? La volonté de l'archevêque a suffi peut-être à créer autour des spectacles une atmosphère propice à surexciter l'enthousiasme populaire. Mais, imposés d'autorité aux

1. « Todos los Valencianos la entienden [la lengua castellana], y muchos la hablan, olvidados de su propia lengua. » Viciano, *op. cit.*, 18.

Valenciens ou accueillis par eux avec une faveur spontanée, les *autos* de Timoneda n'en sont pas moins l'indice que d'autres ont été composés et représentés en même temps qu'eux. De cette émulation il ne reste à peu près aucune trace, en dehors de l'*Auto de Caïn y Abel*, conservé à la Bibliothèque nationale de Madrid dans le fameux *Códice de los autos viejos* et imprimé pour la première fois en 1901.

Relique particulièrement précieuse, puisque par elle il nous est possible d'étendre au delà de Timoneda l'étude du drame sacré à Valencia dans la seconde moitié du seizième siècle. Que cet *auto*, le seul qui ne soit pas anonyme dans le volumineux recueil où il figure, se rattache bien au mouvement suscité par l'archevêque et créé par Timoneda, on n'en doutera pas, lorsque la personnalité de l'auteur apparaîtra. Il s'appelait « maître Jaime Ferruz » et il était né en 1517¹. Dans le diocèse, et particulièrement à l'Université de Valencia, il fut l'auxiliaire le plus empressé, le plus clairvoyant, le plus respecté de D. Juan de Ribera. A vrai dire, bien avant que le nouveau prélat vînt exercer son apostolat sur la côte levantine, Jaime Ferruz était déjà une manière de grand homme. Dès 1541, on l'avait nommé professeur de logique (*súmulas*) au *Studi general* et, quoiqu'il eût à peine vingt-cinq ans, il avait déjà séjourné à Paris, où il avait pris le titre de docteur en théologie. Comme il avait été un étudiant prodige, de même il se révéla professeur hors ligne, émerveillant par l'ingénieuse solidité de son argumentation une ville où les esprits étaient naturellement déliés. Ne croyons pas pour cela que ses premières leçons firent une révolution : Lorenzo Palmyreno a embelli l'histoire de Ferruz à ses débuts de couleurs trop belles pour être vraies² ;

1. A. H. N. *Orden de Montesa*. Beneyto y Ferrer (Jerónimo). Valencia, 1577. Parmi les témoins de l'enquête qui eut lieu à Valencia en 1577, figure *mossen Jayme Ferruz, doctor en sacra teologia*, qui se déclare âgé d'environ soixante ans.

2. *Rhetoricae prolegomena Laurentio Palmyreno praelegente excerpta*, 1564, f^{os} 40 et 41. Le diplôme de bachelier en médecine que Palmyreno obtint sur le tard, et dont il sera parlé au chapitre suivant, lui fut délivré par « maître Ferruz ».

au moment où il dépensait ses périodes les plus cicéroniennes en l'honneur du théologien, notre latiniste avait besoin de se concilier, pour le bien de sa carrière, les faveurs de celui qui allait bientôt régenter souverainement le *Studi*, et cette circonstance explique, sans le justifier, l'enthousiasme de son dithyrambe. La logique pour commencer, puis l'hébreu à partir de 1547, enfin l'Écriture sainte à partir de 1553, tels furent les enseignements que Ferruz donna tour à tour à l'Université de Valencia. Entre temps, il avait accompagné l'évêque de Segorbe au concile de Trente, et il eut l'honneur de prêcher devant l'auguste assemblée, le jour de l'Assomption (1551), un sermon dont le texte, imprimé à Venise, nous a été conservé. Dès lors, son rôle dans le diocèse valencien devint prépondérant. Il reçut, en 1558, mais résigna bientôt un canonicat de la cathédrale : il voulait une fonction plus active. En 1565, il fut la cheville ouvrière d'un concile provincial, organisé par l'archevêque Martin de Ayala, et dont il publia chez Juan Mey les procès-verbaux. Il occupait donc une situation éminente lorsque D. Juan de Ribera arriva pour régénérer le diocèse. Entre ces deux hommes, animés d'une égale ardeur et prêts à de grandes œuvres, puisque la destinée les mettait face à face, l'indifférence n'eût pas été de mise : il fallait ou qu'ils se détestassent, ou qu'ils s'unissent pour la plus féconde des collaborations. Bien vite ils se reconnurent et ils s'apprécièrent. Ferruz régenta, sous l'autorité de son archevêque, la vie intellectuelle des Valenciens. Il devint, en 1584, examinateur synodal de l'archevêché, puis vice-chancelier de l'Université; enfin, en 1590, prévôt de la cathédrale. Lorsque la mort brisa, le 19 décembre 1594, cette vie harmonieuse et bienfaisante, on eut le sentiment qu'une force disparaissait qui avait toujours agi pour le bien de Valencia. Libre au docteur Baltasar Zapata de prodiguer les louanges dans l'oraison funèbre qu'il prononça en latin le 5 janvier 1595 : la vérité, pour une fois, était d'accord avec le panégyrique.

Cette existence, où il n'y eut aucune place pour les frivolités mondaines, devait un jour, par une conséquence imprévue

du zèle apostolique dont elle était animée, se tourner vers le théâtre. Confident des pensées de l'archevêque, Ferruz ne devait-il point aider à leur réalisation ? et s'il paraissait opportun d'employer les ressources de l'art dramatique à la diffusion de l'enseignement religieux, n'était-il pas doublement désigné, comme prêtre et comme lettré, pour s'associer à l'entreprise ? Timoneda avait inauguré dès 1569, en présence de l'archevêque, cette prédication scénique. Il est probable que la tentative de Ferruz se produisit dans les années suivantes ; peut-être coïncida-t-elle avec ce concours d'*autos* où Timoneda fut lauréat et pour lequel l'archevêque tenait probablement à réunir le plus grand nombre possible de concurrents. L'*Auto de Caïn y Abel* serait donc contemporain de *La Fuente de los Siete Sacramentos*. En tout cas, il date très certainement de la période où le théâtre religieux valencien essayait de se renouveler par l'importation et l'imitation des pièces eucharistiques du type castillan.

Qu'un des personnages les plus notables de l'Église valencienne se soit associé activement à cette tentative, c'est la conséquence de l'ardeur avec laquelle en haut lieu on en désirait le succès. Mais c'est en même temps la preuve que les pièces de cette sorte n'étaient pas jouées par des baladins sur des scènes profanes. Écrit par un ecclésiastique, l'*Auto de Caïn y Abel* a été représenté devant des spectateurs d'élite dans un lieu, probablement une église, qui était en rapport avec la gravité de l'auteur et de l'auditoire. Les premières strophes de la *loa* abondent en compliments qui dépassent la mesure habituelle, et chez un auteur dont nous verrons qu'il était parfaitement maître de sa plume, elles ne laissent aucun doute sur la qualité des assistants. La mise en scène suppose un emplacement plus vaste que celui des *roques*, ou chars, ordinairement employés pour les spectacles de la Fête-Dieu ; la Mort, à la fin de la pièce, fait son entrée sur un char, et il n'est guère vraisemblable que ce véhicule ait évolué sur la plate-forme d'un autre véhicule. Supposez, au contraire, que des tréteaux aient été dressés dans la cathédrale, comme on y en dres-

sait pour les représentations de l'Assomption, comme on y en avait dressé autrefois pour la Fête-Dieu. Dès lors, tout s'explique. La première partie de l'*auto* se serait déroulée dans le chœur au pied de l'estrade (v. 36-85). Puis, les personnages seraient montés sur l'estrade; ils ont soin de marquer qu'ils passent sur un lieu plus élevé : « Franchissons ensemble ces broussailles, et sur ces hauteurs faisons à Dieu un sacrifice » (v. 76-79), et il convient, en effet, que plus rien ne les masque aux regards de l'assemblée pour la récitation de la prière et le chant du cantique par lequel ils implorent la protection du Tout-Puissant. Il n'est pas jusqu'au feu descendu sur l'offrande d'Abel, il n'est pas jusqu'à l'« apparition » de Dieu le père¹, dont le jeu n'ait été plus facile à régler à l'intérieur de la cathédrale; on y disposait de cet étrange ascenseur dénommé *araceli* et de tout le mécanisme qui à la Pentecôte imitait les langues enflammées au-dessus de la tête des apôtres. Aurait-on pu trouver ailleurs des commodités analogues? et toutes les chances ne sont-elles pas pour que l'*Auto de Caïn y Abel* ait été représenté dans la cathédrale valencienne?

Peu de sujets dans la Bible semblent aussi dramatiques que la lutte fratricide de Caïn et d'Abel; peu de sujets cependant ont été aussi rarement exploités par le théâtre du Moyen âge. En Catalogne, en France, en Portugal, à peine relève-t-on quelques tentatives malheureuses ou mal connues. Lope de Vega, en écrivant le deuxième acte de *La creación del mundo y primera culpa del hombre*, allait réparer cette longue injustice; sous sa plume, les germes de tragédie contenus dans le récit de la Genèse ont pris une croissance magnifique. Ferruz a eu tout au moins le mérite de le devancer. On ne s'étonnera pas qu'écrivant pour un public clérical, prêtre lui-même, il ait suivi de près les livres saints, et une fois au moins il en a

1. Le texte dit : « Aquí se le *aparesce* Dios Padre » (entre les vers 115-116). Ailleurs, même en parlant de Dieu le père (v. 280), le terme employé sera : « Entra. » Il est donc certain que la première fois il y avait véritablement une « apparition ».

transposé le texte en vers de sa manière¹. Il est probable cependant que l'idée d'aménager en drame les versets de la Bible lui a été suggérée par la *Victoria de Christo*, de Bartolomé Palau. C'est à Valencia, en effet, et au cours de l'année 1570, que ce recueil de pièces religieuses a été publié. Elles ont beau affecter la forme cyclique et former par leur juxtaposition un tableau d'ensemble depuis l'origine de l'humanité jusqu'à sa rédemption, chacune d'elles n'en conserve pas moins son indépendance. La troisième, notamment, traite le sujet repris par Ferruz; elle s'intitule : *Aucto tercero en el qual se representa la muerte de Abel, y como el fue el primero que se depositó en el lyngo*. Un autre *auto*, long seulement de trente-cinq vers, et qui porte le numéro 5, fournit, par la damnation de Caïn, une conclusion à la scène du meurtre². Si la *Victoria de Christo*, répandue dans la cité par les soins de Juan Navarro, n'a point pu y passer inaperçue, il serait faux, pourtant, de la considérer comme une production de l'art dramatique à Valencia. Écrit par un Aragonais, dédié à l'archevêque de Saragosse, D. Hernando de Aragón, le livre aspire à autre chose qu'à une célébrité locale; il fut vraisemblablement imprimé sur les rives du Turia par suite de la réputation que les presses valenciennes avaient acquise. Comme d'ailleurs sa naissance se produisit au moment d'une renaissance locale du théâtre religieux, il a été lu certainement avec un intérêt particulier.

Ferruz doit à la *Victoria de Cristo* non seulement l'idée de porter à la scène l'épisode de Caïn et d'Abel, mais encore celle de faire intervenir, à côté des acteurs proprement dits, deux personnages allégoriques, *Culpa* et *Invidia*. Peu importe que, chez Palau, *Invidia* soit baptisée *Sathanas*. De part et d'autre,

1. Genèse, iv, 9 :

« L'Éternel dit à Caïn : « Où est
« ton frère Abel? » Il répondit :
« Je ne sais pas; suis-je le gar-
« dien de mon frère? »

Vers 280 et suiv. :

Dios. — Cayn, ¿qu'es de tu hermano?
CAYN. — No se del.
Dios. — ¡Mentira pura!
CAYN. — ¿So yo guarda, por bentura,
de Abel?

2. Ces deux *autos* ont été réimprimés par Rouanet, *Autos, Farsas y Coloquios*, IV, 383 et 393.

on se propose le même objet, qui est d'élargir la peinture, de montrer sous les faits l'idée générale qui les prolonge. Les personnages sont en plus grand nombre chez Ferruz, mais aucun de ceux dessinés par Palau ne manque chez son imitateur. Est-ce à dire que Ferruz, comme un nouveau Timoneda, s'est paré de la dépouille d'autrui? Il est remarquable, au contraire, qu'il ait su, tout en se souvenant sur un point des inventions de la *Victoria*, sauvegarder par ailleurs son indépendance. Les différences qui séparent les deux émules tiennent moins aux fantaisies de l'imagination individuelle qu'à une conception opposée du sujet. Ici réside le secret de l'originalité de Ferruz. Palau, tout empêtré de théologie, et de la théologie la plus abstraite, a prétendu exposer, à propos de la mort d'Abel, la doctrine catholique sur les « limbes », qui étaient dans l'Ancien Testament le séjour réservé aux âmes des justes en attendant la venue de Jésus-Christ. Abel, étant mort en état de sainteté, ne pouvait être livré aux tourments de l'enfer. D'autre part, le péché, dont la faute de ses parents l'avait chargé avant même qu'il naquit, empêchait qu'il ne goûtât la béatitude céleste. De là l'utilité des limbes. Puisque d'ailleurs l'incarnation de Jésus-Christ et sa passion avaient racheté le péché originel, puisqu'il avait apporté à tous les hommes la possibilité de faire leur salut, il semble bien que Palau se soit mépris sur l'intérêt actuel de la question des limbes. Elle passionnait encore les disputeurs de profession, les suppôts d'Université et de séminaire; elle ne pouvait plus intéresser le grand public, qui depuis plus de quinze siècles se trouvait mis hors de cause. Ferruz, quoiqu'il eût passé sa vie entière à l'ombre des écoles, a reconnu à la fois la faute de son prédécesseur et le moyen de n'y pas retomber. Le meurtre d'Abel par son frère ne posait pas seulement un problème théologique, il posait aussi un problème moral, et un problème d'une portée singulière, car, dépassant la personne de Caïn, il nous montrait dans l'univers à peine créé l'apparition d'une force nuisible, qui allait chasser de l'homme les instincts bienfaisants et le livrer à la double torture du repentir et de la mort. Le ra-

pide progrès du mal, tant physique que moral, — la victoire qu'il remporta sur l'humanité par la défaillance de Caïn, — les tourments de l'homme, accablé désormais sous le poids de sa faute et comme lapidé par les reproches de sa conscience, n'était-ce donc pas un thème plus émouvant mille fois que celui de la destinée posthume d'Abel? Ferruz ne s'y est pas trompé. De la même intrigue, que Palau avait détachée de la Genèse, il a fait sortir une leçon toute différente. Chez Palau, ce qui préoccupe le dramaturge, c'est le sort d'Abel après sa mort. Chez Ferruz, ce qui nous intéresse, c'est le sort de Caïn après le crime.

Le sujet étant ainsi conçu, il devait s'ensuivre, dans l'*Auto de Caïn y Abel*, une disposition nouvelle de la matière. Sans doute, il fallait bien nous montrer, au début, les deux frères offrant à Dieu un sacrifice et trouvant auprès de l'Éternel un accueil différent; il le fallait, puisque de là devait sortir la jalousie et le crime de Caïn, mais une brève indication suffisait. Ce sont les conséquences, non les causes de la faute, que notre dramaturge se propose de mettre en lumière. Palau, au contraire, avait peint en détail le tableau du sacrifice, s'appliquant à montrer, chez Abel, cette pureté d'intentions qui lui vaudra, plus tard, la faveur d'être recueilli dans les limbes.

L'assassinat d'Abel par Caïn devait constituer, en tout état de cause, l'une des scènes capitales de notre *auto*. Pour Palau, la mort de l'innocent donnait à Dieu l'occasion, qui ne s'était pas encore offerte depuis la Création, d'instituer, à l'usage des justes, un séjour d'attente. Pour Ferruz, ce meurtre brutal marquait le moment précis où le mal dans l'univers se dressait en ennemi contre le bien et triomphait de lui. Or, la vilenie de Caïn se révèle d'autant mieux que l'on considère tour à tour les mobiles et les conséquences de son crime. Les mobiles se ramènent à la jalousie rancunière, qui lui rend insupportables les succès d'Abel; par un détour ingénieux, comme il ne serait pas vraisemblable que Caïn confessât lui-même des sentiments aussi bas, Ferruz nous les rend sensibles moins par

les paroles du coupable que par une forte et belle tirade d'Abel. Celui-ci, avec une candeur digne d'un autre sort, tend à Caïn une main fraternelle, et l'attitude du méchant, qui, sans ouvrir la bouche ou à peine, répond à ce geste cordial par un geste meurtrier, en dit plus long que des strophes nombreuses, le confesse devant nous sans aucune réticence et montre tout vif le spectacle d'une âme inclinée vers le vice. Quant aux conséquences du crime, Ferruz était tenu d'y insister, car, en définitive, elles vont créer à l'humanité de nouvelles conditions d'existence. Voici donc Dieu le Père qui, non content d'avoir donné naguère à Caïn un avertissement, vient enregistrer dans une sentence irrévocable la déchéance du genre humain. Voici, avant et après lui, le personnage de La Faute qui, de même que L'Envie stimulait tout à l'heure le zèle fratricide de Caïn, vient maintenant lui notifier, sur le mode gouailleur, la ruine de ses ambitions, les souffrances qui le guettent, et l'inévitable revanche de la mort. Caïn lui-même quitte la scène; qu'importe, puisque sa personne n'est rien auprès des grands intérêts qui sont en jeu? Hors de sa présence, la pièce continue, plus touchante à mesure qu'elle s'élève au-dessus du sort d'un homme pour considérer celui de l'humanité entière. Satan et L'Envie célèbrent leur victoire, et, plus puissante qu'eux, une visiteuse sinistre paraît, La Mort, portée sur un char comme une triomphatrice et entourée d'un cortège qui chante éperdument ses louanges. Fièremment, avec le calme d'une conquérante qui ne craint plus les retours de la fortune, elle proclame l'universalité de son empire. L'égarement passager de Caïn lui a donné la victoire; point de quartier ni au roi superbe ni à l'humble berger! En route, vous tous qui êtes les serfs de la mort, pour ce logis ruineux et toujours solide où votre suzeraine, la couronne sur le chef, emprisonne, parmi les vipères et les serpents, les tristes déchets de votre humanité! Sur cette menace s'achève, dans un cadre magnifiquement agrandi et comme dans une vision d'apocalypse, *l'auto* de Jaime Ferruz. La substance en est riche autant que la forme concise. Ce n'est pas seulement

une lutte fratricide, c'est la tragédie du genre humain qui est condensée en moins de cinq cents vers.

Cette conclusion grandiose à laquelle l'auteur voulait aboutir serait bien fragile, si elle n'était pas appuyée sur une exacte psychologie. Les deux protagonistes du drame, Caïn et Abel, sont dépeints par des procédés différents, mais avec une égale précision. Abel parle beaucoup : il récite trois longues tirades pour le moins contre une seule, bien plus brève, qui est attribuée à Caïn. L'auteur a-t-il voulu donner la parole de préférence au personnage qui représentait la vertu ? A-t-il cru que les auditeurs se sentiraient édifiés par les sages propos d'Abel ? Les mystères nous ont habitués à des conventions de ce genre, et le « raisonneur » dans les comédies les plus modernes est une réplique, à peine moins gauche, des acteurs qui dans le théâtre sacré faisaient entendre la voix de Dieu. Ferruz n'a point commis la maladresse de donner dans ce procédé. Si Caïn est silencieux, c'est qu'à la rancune il joint la fourberie et que les fourbes n'ont point coutume de démasquer par d'inutiles paroles leurs laborieuses astuces. Se taire ! la réussite de son plan, l'explication de son caractère sont à ce prix, et l'on s'étonnerait que Ferruz l'ait dépeint taciturne ! Abel, au contraire, parce qu'il est tout candeur, tout enthousiasme, parce que comme le lis il n'a rien à cacher, parce que comme un apôtre il a tout à entreprendre, Abel se complait à refléter dans des paroles abondantes les projets qui l'agitent, les espoirs dont il tressaille, les ferveurs dont il est soulevé : c'est une âme belle et tendre qui se communique à nous ; tandis que Caïn est une âme difforme qui voudrait celer sa difformité à Dieu, aux hommes et à lui-même. Était-ce bien connaître le cœur humain ? et Ferruz n'a-t-il point réussi à imprimer à sa pièce, par l'opposition de ces caractères, un cachet de vraisemblance ? Tandis que l'introduction de personnages allégoriques semble nous éloigner de la réalité, il nous en rapproche, au contraire, par une peinture véridique de l'homme.

Caïn n'est point loquace, mais quelle sûreté dans la moindre

de ses paroles ! Les sentiments par lesquels il passe après le meurtre sont indiqués avec délicatesse. D'abord, la joie d'être débarrassé d'un gêneur (v. 252-253), bientôt un commencement d'inquiétude (v. 261), puis une ironie renouvelée du texte de la Genèse et qui dissimule un trouble croissant (v. 283-284), enfin les accès de repentir (v. 301 sg.) ; y a-t-il gradation mieux ménagée ? La précision, voilà, en effet, ce qui caractérise l'art de maître Ferruz. Le récit de la Genèse, pour strictement déterminé qu'il soit, lui a paru trop vague, et sur deux points au moins il y a ajouté des compléments. En premier lieu, il a dessiné un paysage, montagneux et âpre, en harmonie avec la scène de carnage qui va s'y dérouler (v. 76-80). Puis, il a indiqué non seulement les circonstances, mais l'instrument du crime : c'est avec le fer d'une charrue, comme il sied de la part d'un laboureur, que Caïn assassinera Abel. Ainsi, il ne manquera rien à la scène pour atteindre à la plus grande somme possible de vraisemblance et de pittoresque.

Le style donne la même impression de scrupuleuse précision. Ce n'est point Ferruz qui, mêlant les époques et les tons, introduirait dans un drame sacré, comme Bartolomé Palau l'avait fait, des noms, des sites, des personnages empruntés à la mythologie païenne, le fleuve Cocyte ou le gardien Cerbère ; l'humaniste et le théologien aidaient en lui le dramaturge, mais ne l'égarèrent pas. Il n'emploie que des mots parfaitement adéquats à leur objet, clairs cependant et intelligibles de tous malgré leur concision. Il tâche surtout (et ceci montre quelle juste idée il se faisait de l'art dramatique) qu'un rapport s'établisse entre chaque personnage et la manière dont il s'exprime. La Faute paraît sous le costume d'un paysan ; son langage sera donc rustique et grossier. La Mort, au contraire, loin de participer comme La Faute aux vulgarités de l'existence humaine, symbolise les forces mystérieuses qui triomphent de notre vanité. Il conviendra, par suite, qu'elle s'exprime avec cette majesté propre à la toute-puissance dont elle est détentrice. Les strophes qu'elle récite (ce sont, comme

celles de la pièce entière, des dizains *abbab-aabba*) font entendre des accents terrifiants :

C'est aujourd'hui le premier jour où par une guerre inexpiable ma toute-puissance de reine se fait reconnaître. Déjà mon code est promulgué, déjà la création entière me rend hommage, et il n'est porte qui ne protège contre mon dard sanglant... Parmi les héritiers d'Adam et leur postérité, aucun ne m'échappera encore vivant, ni parmi les pauvres, ni parmi les empereurs, ni dans la foule du genre humain. Terrifiés à mon passage, les mortels trembleront dans une tristesse et une crainte incessantes, car partout ils verront triompher mon étendard royal. (V. 386-413.)

Ces menaces se tempèrent un moment à la pensée que, même dans notre monde de perdition, il y a des justes, dignes d'un sort clément :

Rien ne sert de se cacher dans les entrailles de la terre, car ma flèche empoisonnée, qui est la terreur de l'orgueil humain, ne manque jamais le but. Seuls, les hommes purs de tout péché, semblables à la rose du matin, seront accueillis dans les demeures de cristal parmi les cohortes célestes. (V. 434-443.)

Comparez à cela les tendres accents d'Abel, lorsqu'il exhorte Caïn à s'abandonner à de fraternelles effusions. Il n'y a aucune dissonance ni dans l'expression de la violence ni dans celle de l'amour. Ferruz était maître de son instrument. Une conception parfaitement nette des effets qu'il convenait de produire, un sentiment très sûr des moyens dont il disposait pour y atteindre, voilà ce qui à une époque où l'art dramatique en Espagne n'avait pas encore conscience de toutes ses ressources, voilà ce qui lui assure une place, et une place de choix, quoique discrète, dans l'histoire du théâtre.

« Tragédie en miniature¹ », a-t-on dit un jour en parlant de l'*Auto de Caïn y Abel*, et on entendait par là qu'il aurait mérité le titre de tragédie si l'auteur avait pris la peine de le développer. Miniature, pourrait-on dire au contraire, dont le charme

1, Serrano Gañete, 294.

tient surtout à ses proportions réduites, au fini des moindres détails, à la délicatesse du trait, à l'harmonie des couleurs. Miniature qui, dans cette galerie du théâtre espagnol où la prolixité est de règle, surprend par son charme discret, par sa retenue de bonne compagnie, par une finesse qui n'empêche pas la vigueur. Miniature enfin dont l'art s'était assez simplifié pour plaire au peuple, miniature dont la place n'est point forcément dans un musée, mais assez claire dans son dessin, assez nette dans ses contours, assez lumineuse dans son coloris, pour qu'on ait pu sur un tréteau l'exposer aux regards d'une multitude.

Il n'est point certain que l'*auto* de Ferruz ait tenu longtemps la scène. Peut-être n'a-t-il guère survécu aux circonstances qui en avaient provoqué la naissance. Sans doute Augustin de Rojas Villandrando, dans le *Viaje entretenido*¹ prête au comédien Rios le récit burlesque d'un spectacle de village où l'on jouait précisément un *Auto de Caïn y Abel*, et cette circonstance donnerait à penser que, une trentaine d'années après la date de sa composition, près de dix ans après la mort de son auteur, la pièce de Ferruz aurait encore figuré au répertoire des troupes de campagne. Mais n'y avait-il qu'un seul *auto* où le meurtre d'Abel ait été représenté? Celui de Ferruz, en tout cas, veut, pour être joué, une troupe d'au moins trois acteurs, même si l'on supprime l'apparition finale de La Mort; or, les héros de l'aventure contée par Rojas Villandrando forment tout juste la paire; il est manifeste, après cela, que Ferruz n'était pour rien dans leur spectacle, bien que le village où ils l'ont improvisé se trouvât non loin de Valencia sur la route de Saragosse.

Ce qui semble vrai, c'est que l'archevêque de Ribera, malgré des collaborations aussi précieuses que celles de Timoneda et de Jaime Ferruz, n'a point réussi à implanter à Valencia la coutume des *autos sacramentales*. La tradition fut plus forte

1. Madrid, 1901. (*Colección de libros picarescos*, I, 122-123.)

que sa volonté. Longtemps encore, et pour le moins jusqu'à la fin de son épiscopat, on s'en est tenu, pour célébrer la Fête-Dieu, aux mystères indigènes, le « Mystère du roi Hérode », le « Mystère de saint Christophe », le « Mystère d'Adam et d'Ève », et à d'autres du même modèle dont le texte ne nous est point parvenu. Ils étaient écrits en valencien et ils ne se référaient point spécialement au culte eucharistique, mais ils étaient nés sur place, et il n'en fallait pas davantage pour que leur vertu fût efficace. On a joué des *autos sacramentales* à Valencia comme on en a joué dans l'Espagne entière, mais peut-être en a-t-on joué moins qu'ailleurs et ils ont été pour la plupart importés de Castille. Parmi les innombrables variétés du genre dramatique, il n'y en a guère qui ait été moins assidûment cultivée sur les rives du Turia.

Étrange contradiction ! Au moment où dans la plupart des régions d'Espagne le théâtre édifiant prenait volontiers, par les progrès de l'*auto sacramental*, une forme abstraite et dogmatique, à Valencia, vers la fin du seizième siècle, il s'est inspiré des circonstances locales plutôt que du dogme. Le particularisme de l'art dramatique ne s'y est jamais plus clairement manifesté que dans la matière qui par son universalité semblait devoir l'en préserver. De Timoneda à Tárrega ou Aguilar, c'est un changement complet. L'un, par ses allégories et ses paraboles, mettait l'auditoire en présence des vérités essentielles de la foi. Les autres, quand d'aventure ils se souciaient de faire œuvre pie, portent au théâtre, non plus les vérités éternelles dans leur pureté à peine voilée par un symbole, mais des épisodes qui en sont des applications de détail, limitées dans le temps et dans l'espace, circonscrites au cas d'un saint homme de la région ou d'un miracle familier. L'action de grâce, l'*ex-voto* en remerciement d'un danger évité ou d'une faveur accordée prenaient tout naturellement à Valencia la forme d'un spectacle dramatique. Ainsi procède, vers 1588, le pieux Ausias Izquierdo. La vierge du Puig avait accompli pour lui et son frère un miracle. Il ne se crut pas quitte envers elle pour lui avoir consacré quelques écrits d'his-

toire et de poésie religieuses. Il fit encore imprimer, en 1589, chez les héritiers de Juan Navarro, une « Représentation d'un miracle de la Vierge du Rosaire », où il mettait en scène son aventure et celle de son frère. De son œuvre, aucun exemplaire n'a pu être retrouvé, mais les indications d'un bibliographe valencien¹ permettent d'en deviner le caractère. C'était une anecdote édifiante, ce n'était pas sous la forme dramatique l'exposé d'un mystère de la foi.

D'*autos sacramentales* qui puissent passer pour valenciens, un seul nous est connu postérieurement à Timoneda et à Ferruz. Il s'intitule *Auto del Colmenar* et il s'abrite sous le nom du chanoine Tárrega. Qu'il soit véritablement son œuvre, on en peut discuter. Rien ne prouve en tout cas, puisqu'il a été imprimé à Salamanque où en effet le chanoine avait passé dans sa jeunesse, qu'il ait été représenté à Valencia. Par suite, il intéresse moins l'histoire de l'art dramatique dans notre ville que l'étude particulière d'un auteur, et, comme le seul exemplaire connu en a été égaré, il semble qu'il ne doive pas, de longtemps, prendre place dans la lignée des œuvres valenciennes.

Dès l'époque de Tárrega, la comedia avait établi à Valencia son empire. C'est sous cette forme nouvelle que le théâtre religieux s'y manifesterait de préférence. Gaspar Aguilar, Guillén de Castro, Ricardo de Turia ont fait représenter des comedias *á lo divino*, ils n'ont pas composé un seul *auto sacramental*. Comedia, et non *auto*, ainsi doit être qualifiée, malgré le sous-titre qu'elle porte, une œuvre dramatique, *La Passio de Christo, nostre Señor*, conservée dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale de Madrid. Elle s'ouvre par le tableau de la Cène. Jésus-Christ convie ses disciples au repas symbolique,

JÉSUS : Dexebblas², sens mes tardar
las pasquas vull selebrar,
haont sera lo fill de Deu
prehit y posat en Creu...

1. Ximeno, I, 187.

2. Dans d'autres passages du ms. : *deisceblas*.

et ce début conviendrait admirablement à un *auto*. Mais la pièce, par sa longueur, dépasse de beaucoup les dimensions modestes des spectacles eucharistiques et, d'autre part, elle est divisée en trois actes, ce qui est dans le théâtre espagnol, à dater de Lope de Vega, la pierre de touche d'une comedia. Tout l'intérêt de notre *Passio*, c'est qu'elle est écrite en valencien ; elle marque donc un essai, probablement tardif, pour restaurer sur la scène valencienne une langue depuis longtemps proscrite. Le style, expressif en quelques passages, et presque toujours limpide, n'avait point de qualités assez personnelles pour donner à cette tentative des chances réelles de succès. Le poète intervient rarement : tout juste distingue-t-on la nuance propre de son esprit dans les lamentations de la Vierge, où le pathétique se mêle à la grandeur. Le plus souvent, les Évangiles sont fidèlement transcrits, écrasant sous une imitation littérale les vellétés d'invention personnelle.

Ainsi l'*auto*, qui n'avait jamais dépouillé aux yeux des Valenciens un cachet d'exotisme, est allé chez eux se perdre bientôt dans le grand courant de la comedia. Celle-ci pliera à ses lois toute l'activité dramatique de la cité. Timoneda, si peu original, mais d'esprit si pratique ; Ferruz, si ingénieux, mais trop discret pour s'instituer chef d'école, n'auront servi de rien ; ils n'auront pas du moins exercé d'action durable. En un temps où les Mécènes gardaient encore de l'influence, le propos délibéré d'un prélat que les réformes n'effrayaient point se trouvera impuissant à faire dévier le mouvement.

Nous allons voir que le théâtre religieux ne fut pas seul à se dérober à de trop pressantes contraintes. Les mécomptes que D. Juan de Ribera éprouva, le théâtre profane les réservait à ceux qui voulurent lui imposer le joug du classicisme et l'imitation des Anciens.

TROISIÈME PARTIE

Le Pseudo-Classicisme.

CHAPITRE V

Le Théâtre universitaire.

- I. — Fondation et organisation de l'Université à Valencia. — Fêtes et spectacles entre 1531 et 1539. — Plaute et Érasme.
- II. — Lorenzo Palmyreno. — Son installation à Valencia. — Formes multiples de son activité. — Il veut restaurer les études classiques et réformer la pédagogie usuelle : le théâtre académique lui sera un moyen pour cela. — Règles de ce théâtre. — Les trois premières comédies, 1561-1566. — Leur insuccès. — La *Fabella Enaria* (1574).
- III. — Représentation et mise en scène de ces quatre comédies. — Ce qu'elles ont d'universitaire. — Ce qu'elles ont de valencien. — En quoi elles se distinguent des comédies latines antiques et se rapprochent du type espagnol de la *comedia*. — En elles se discerne le triomphe prochain du théâtre national, — quoiqu'elles aient préparé un retour du genre classique.

Au seizième siècle, le latin n'était pas encore une langue morte ; il survivait notamment dans les Universités. On ne l'y employait pas seulement pour les besoins de l'enseignement ; on prétendait en faire pour les étudiants une discipline d'usage courant. De là, les *domesticæ confabulationes*, ou exercices de conversation en latin. Il s'est ainsi constitué au cours du seizième siècle, en Espagne comme ailleurs, un répertoire de comédies latines, et si la contribution des humanistes espagnols est surtout représentée par un gros recueil manuscrit, compilé par les soins des Jésuites entre 1550 et 1600, on n'en retrouve pas moins des vestiges de cette renaissance dramatique dans presque tous les centres savants de la péninsule. Juan Pérez à Alcalá, Juan de Malara à Séville furent, à des dates diverses, les protagonistes les plus fameux de cette entreprise.

I

A Valencia, l'Université, ou *Studi general*, allait mettre d'autant plus d'empressement à prendre sa part dans ces tentatives que, jeune encore et récemment créée, elle avait à faire ses preuves. De bonne heure, on avait ouvert dans la cité à peine reconquise des écoles ou des collèges : en 1240, le premier évêque de Valencia, Ferrer de Sentmartí, établit une école en conformité avec les dispositions du concile de Latran de 1179 ; en 1245, le roi Conquérant obtint du pape Innocent IV un bref qui accordait certains privilèges aux prêtres voués à l'enseignement. Les fondations, ébauchées dès ce temps-là, en suscitérent d'autres, si nombreuses qu'à la fin du quinzième siècle, un grave désordre en résultait : nulle unité dans les doctrines enseignées, dans les méthodes pédagogiques, dans le recrutement des professeurs ; impossibilité pour des étudiants d'obtenir sur place les grades indispensables et exode général de la jeunesse valencienne vers les grandes universités d'Espagne ou de l'étranger. Le Conseil de la cité se préoccupa de la situation en août 1498 : il fit une enquête auprès des personnes compétentes (*ab alguns homens de ciencia*), et il décida de substituer à l'anarchie une stricte réglementation. D'une part, il entreprit la construction d'un édifice pour loger maîtres et élèves ; d'autre part, il élaborâ et publia, le 30 avril 1499, des statuts minutieusement précis, qui étaient comme la charte de la nouvelle Université. Enfin, Rodrigo de Borja, ancien archevêque de Valencia et pape sous le nom d'Alexandre VI, confirma, par une bulle du 23 janvier 1501, et le roi Ferdinand ratifia, par un acte du 16 février 1502, l'existence, les droits, le monopole du *Studi general*, qui désormais représenta seul à Valencia les traditions de la haute culture.

Les débuts n'en furent pas somptueux. L'argent manquait, quoique le Conseil de la cité, avec un généreux désintéresse-

ment, eût affecté aux besoins du *Studi* une part des taxes municipales sur les aliments. Le traitement annuel ne dépassait pas 25 livres pour chacun des professeurs, ni même pour le recteur, dont l'unique privilège était, pendant ses trois années d'exercice, de servir aux étudiants des repas en commun selon un tarif officiel. Cette parcimonie se manifestait encore dans les dispositions édictées en vue des actes solennels. Défense de dresser un dais, de distribuer des friandises ou des palmes; on se contentera de recouvrir la chaise d'un tapis et d'allumer des chandelles dans deux grands chandeliers. Ces préceptes d'économie furent-ils longtemps respectés? Ce qui est certain, c'est que, dès 1531, on les violait sans scrupule, et il est intéressant pour nous de constater que ce fut afin d'organiser des représentations dramatiques.

Du jour, en effet, où l'on donna des spectacles à l'Université, on ne voulut pas seulement qu'ils fussent des exercices scolaires, mais encore des fêtes publiques. A l'approche de la date fixée, qui était habituellement en février-mars ou en octobre-novembre, on édifiait à l'intérieur du *Studi* des estrades en bois, l'une destinée aux jurats, l'autre vraisemblablement aux acteurs. La caisse municipale, qui soldait la dépense de ces aménagements, exigeait des justifications irréprochables, et nous devons à la rigueur de cette comptabilité de retrouver aujourd'hui le souvenir de quelques-uns de ces spectacles.

Nous savons, par exemple, qu'au cours d'une période de fête qui comprenait une série de tournois sur la place du Marché et au champ de l'Arbalète, il y eut aussi, aux approches du 15 novembre 1531, des comédies jouées et déclamées dans le *Studi general*¹. Le lundi 19 février 1532, ordre est donné de verser 10 livres et 10 sous à maître Joan Àngel Gonçalbez, poète, qui les transmettra à maître Melchior Andres, menuisier, pour prix des estrades établies au *Studi* en vue de

1. « Comedies fetes e recitades en lo dit Studi genal. » A. A. V., *Manual de Consells*, 1530-1532, n° 64.

la comédie qui y a été représentée par les soins de Joan Àngel Gonçalbez; la dite pièce était de Plaute¹.

Le mardi 2 mars 1535, mandat de paiement pour une estrade construite naguère dans le *Studi* à cause de la comédie qu'on y a déclamée². Le 25 octobre 1537, le comptable en chef de la municipalité reconnaît devoir à un menuisier 5 livres pour les estrades qu'il a édifiées dans le *Studi general* par ordre des jurats, aussi bien pour la commodité de ceux-ci et des autres officiers de la cité que pour la représentation d'une comédie choisie dans les *Colloques* d'Erasmus³. Le mercredi 29 octobre 1539, reconnaissance d'une dette analogue pour une comédie qui a été-jouée dans les mêmes conditions⁴. Voilà, au total, en huit années, cinq spectacles dramatiques qui ont égayé la vie monotone de l'Université valencienne.

Peut-on croire que ce cycle de représentations a été sans lendemain comme sans précédent? Il est probable, au contraire, qu'en outre de ces fêtes, dont le souvenir persiste dans les archives, bien d'autres furent données qui jalonnaient les étapes de l'année scolaire. On ne voit pas qu'aux dates indiquées par les documents, des raisons spéciales aient pu faire décréter l'organisation des fêtes théâtrales; on en a donné à ces dates-là parce qu'on en donnait aussi à d'autres dates.

1. « Sien donades e pagades deu llrs. y deu sous a m^{re}. Joan angel gonçalbez poeta per obs de pagar a mestre Melchior andres, fuster de la dita ciutat, los cadafalsos que aquell ha fet en lo studi gen^{al} pera la comedia darrera que lo dit m^{re} Joan angel gonçalbez ha fet representar en lo dit studi gen^{al} de la p^{nt} ciutat, la qual comedia era de Plauto. » Ibidem, *Manual de Consells*, n^o 64.

2. « Vna comedia ques ha recitat en lo dit studi. » A. A. V., *Manual de Consells*, 1534-1535, n^o 67.

3. « Al honorable m^{re} melchor andres, fuster de la dita ciutat, son degudes cinch lures reals per los cadafals que ha fet en lo studi general de manament dels dits magnífichs Sors de Jurats axi pera mirar aquells e altres officials de la dita ciutat com pera fer les representacions e actes de vna comedia dels colloquis de herasme que es stada feta lo dimars propassat en lo dit studi general... » A. A. V., *Duodecimus liber certificacionum... existente Racionali magnifico Joanne Garcia cine*, n^o 11.

4. A. A. V., *Manual de Consells*, 1538-1540, n^o 70.

Dans le *Studi general*, la pratique des représentations latines était devenue une habitude, aussi bien que la soutenance publique de thèses ou les déclamations.

Notre regret, c'est de ne pas savoir avec plus de détails quelles pièces étaient mises à la scène. L'on a vu cependant qu'en 1532, Plaute fit les frais du spectacle; mais quelle pièce parmi toutes celles de Plaute? Était-ce *Amphitryon*, qui a été plusieurs fois traduit au début du seizième siècle, et dont le succès paraît avoir été considérable pendant de longues années sur les scènes les moins universitaires de la péninsule? Une cinquantaine d'années plus tard, vers 1585, lorsque Lupercio Leonardo de Argensola fait représenter à Saragosse pour la première fois sa tragédie *Alejandra*, il explique à son auditoire, dans un fringant prologue, que l'œuvre nouvelle diffère du tout au tout de celles représentées habituellement sur la même scène. Et quels sont, d'après lui, ces spectacles si goûtés auxquels la foule accourt avec empressement et qu'elle va être déçue de ne pas applaudir une fois de plus? C'est, avant tout, Plaute et son *Amphitryon*, c'est peut-être aussi Térence avec ses imbroglios, c'est l'immortel Sosie, jobard et malin à la fois, dont les grimaces égayaient les montagnards de l'Aragon, comme elles avaient égayé dix-huit siècles plus tôt les rudes paysans du Latium¹. Étrange prétention de vouloir substituer à ce masque familier le profil égyptien de la sanguinaire *Alejandra*! A Valencia, en 1532, l'*Amphitryon*, ou toute autre

1. « Tambien imaginábadés vosotros
que aquí saliera Plauto con su Anfitriuo,
o Terencio quizá con sus marañás,
y os mostrará á su Sosia, o á su Dabo,
á Panfilo, ó á Simo con su Cremes,
y al rebés os saldrán los pensamientos,
que todo ha de ser llanto, muertes, guerras,
embidias, inclemencias y rigores.

(*Parnaso español*, VII, 423.)

Dans ce passage, qui s'adresse aux spectateurs, il s'agit pour Argensola d'opposer ses propres pièces, où les emprunts à l'antiquité proviennent uniquement des tragiques, aux imitations des comiques latins, qui étaient avant lui tout ce que le grand public connaissait en fait de théâtre antique.

comédie de Plaute a certainement été récitée en latin par les apprentis latinistes de l'Université. La pièce avait été montée par les soins d'un professeur qualifié de « poète » et qui était, en réalité, le professeur de poésie ancienne : les œuvres de Plaute étant parmi celles qu'il étudiait, à lui revenait le soin d'en essayer la résurrection. Désigné pour la chaire de poésie, le 16 mars 1521, Juan-Ángel Gonçálbez l'occupa jusqu'à sa mort, survenue en novembre 1548¹.

Plaute et Térence étaient la proie toute désignée des universitaires en mal de théâtre. Mais que leur choix ait pu, en 1537, se fixer sur Erasme, cela est digne de remarque. Les *Colloques* avaient paru sous leur forme complète en 1524; or, le 27 juin 1527, se réunissait à Valladolid une assemblée de théologiens pour examiner les doctrines du fameux humaniste². L'Assemblée fut dissoute par l'Inquisiteur général, Alonso Manrique, qui était un chaud défenseur de l'accusé³, avant d'avoir abouti à aucune conclusion; mais le soin qu'on avait pris de la réunir, le fait que des partisans d'Erasme avaient cru prudent de réclamer eux-mêmes cette réunion, tout cela prouve quelle suspicion pesait en Espagne sur l'œuvre et l'esprit d'Erasme. A vrai dire, l'assemblée de Valladolid n'entra point la propagande humaniste : au lendemain de ses assises, en 1528 et 1529, parurent plusieurs traductions, totales ou partielles, des *Colloques*. Est-ce la publication de ces ouvrages (dont l'un au moins fut imprimé à Valencia), qui donna l'idée de la représentation organisée au *Studi general* et qui l'excusa dans une certaine mesure? Il faut plutôt en chercher l'origine dans l'activité du clan érasmiste à Valencia. Le valencien Bernardo Pérez Chinchón⁴, chanoine de la Seu, avait

1. A. A. V., *Manual de Consells*, n° 76, à la date de mardi 13 novembre 1548.

2. Sur l'assemblée de Valladolid, *Revista de Archivos*, VI, 1902, 60-73. Cf. A. Bonilla, *Erasmus en España*, in *Revue Hispanique*, 1907, XVII : il est traité des *Colloques*, 433-459.

3. Erasme lui-même le déclare (épist. 876). En 1529, il déclarait qu'en Espagne ses ennemis les plus violents étaient à Salamanque (ép. 1072).

4. Cf. sur cet érasmiste valencien, Pastor Fuster, I, 99-100.

publié dans sa ville natale, en 1529, les *Silenos de Alcibiades compuestos por... Erasmo*. Si la cathédrale elle-même n'avait point été protégée contre la contagion, comment s'étonner que l'Université se soit laissé gagner ?

II

Après des commencements incertains, après une crise qui avait compromis au temps des Germanies jusqu'à son existence, l'Université de Valencia connut, vers le milieu du seizième siècle, la prospérité des institutions exactement appropriées aux besoins d'une époque. Malgré les événements contraires tels que la peste de 1557 qui vida les salles de cours¹, le nombre des chaires et des étudiants augmenta rapidement, à mesure que croissaient les ressources financières. Mais ce progrès ne se fit pas sentir également dans tous les ordres d'enseignement. La théologie et la médecine prirent pour elles la plus large part du succès²; la médecine surtout, sous l'impulsion du fameux Luis Collado³, ne tarda point à présenter, avec ses neuf chaires et ses deux régences, une organisation scientifique dont peu d'Universités à cette époque possédaient l'équivalent. L'enseignement littéraire, qui à l'origine, en 1499, ne comportait qu'une seule chaire, celle de « poésie et d'art oratoire », souffrait d'un abandon que le génie éveillé et facile des Valenciens ne permettait pas de croire définitif, mais qui avait suffi à provoquer la suppression des spectacles, si du moins l'absence de tout document relatif à des représentations permet de conclure à leur suppression. On ne tarda point à réagir, et l'un des moyens auxquels le Conseil de la cité eut recours fut d'aller quérir au loin des maîtres sur

1. Ximeno, I, 157 a.

2. « Florent hodie sacrarum litterarum et Galeni studia. » Palmyreno, *Apologia latina*.

3. Ximeno, I, 164 a.

l'activité et la compétence desquels il put compter. Il fit un choix heureux en la personne de Lorenzo Palmyreno.

C'était un Aragonais, né à Alcañiz, en 1514, d'après ses biographes, en 1524 si l'on s'en rapporte à lui¹; comme d'ailleurs il n'a confessé son âge qu'en une circonstance où il avait intérêt à se rajeunir, son témoignage ne peut être admis qu'avec réserve. Son établissement définitif à Valencia date d'octobre 1561², mais il y avait déjà résidé temporairement. Il s'y trouvait notamment en 1552, puisqu'on y baptisait le 2 septembre, à l'église Saint-Étienne, sa fille Salvadora Apollonia³, mais le titre de « maître de grammaire », que l'acte de baptême lui attribue, laisse croire qu'il occupait à ce premier séjour une situation inférieure. A en croire Cerdá⁴, il aurait professé en 1553, conjointement avec Honorat André Pineda, cet *arte de notaria* que l'Université de Valencia, devançant toutes les universités d'Espagne, avait admis dès 1519 au nombre de ses enseignements réguliers. En fait, les jurats l'avaient chargé, le 10 mai 1553, de l'enseignement de la poésie et lui avaient assigné un traitement fort modique de 25 livres⁵.

Prétendait-il à mieux? Il repartit pour Saragosse, où il avait une chaire de latin et rhétorique, et, selon son propre témoignage, il s'y reprit à trois fois avant d'abandonner l'Èbre pour

1. Latassa, *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses*, Pamplona, 1798, I, 380. — En 1576, Palmyreno écrivit une *Apologia qua Palmyrenus annos natus duos et quinquaginta se Reipublicae utiliore quam adolescentes ostendit*. Ses adversaires lui reprochaient d'avoir plus de soixante ans; pour se défendre, tout en s'attribuant cinquante-deux ans, il argue encore plus de son activité que de la fausseté du reproche, ce qui donnerait à penser que le dit reproche était fondé.

2. Laurentii Palmyreni *oratiuncula Valentiae habita 1563 mense Decembri*: « Vigésimus sextus nunc mensis agitur... ex quo relicta Caesaraugusta Valentini Senatus decreto profecto in hanc eruditissimam civitatem, arduam ac difficilem provinciam graece latineque profitendi, vacuum quodam modo et ab aliis desertam multorum rogatione suscepi. »

3. Archivo de San Esteban. — *Libro de bautismos*, fol. 151, r.

4. Gil Polo (Gaspar), *La Diana enamorada... con notas al Canto de Turia*, Madrid, 1852, 110 n.

5. A. A. V., *Manual de Consells*, n° 78-A.

le Turia¹. La seconde expérience se plaça au cours des années 1558 et 1559, dans des conditions analogues à la première²; il n'en fut pas plus satisfait et reprit le chemin de l'Aragon. A partir de 1562, l'enseignement du grec, dont on l'avait chargé, le retint à Valencia, et il faut croire que ses leçons y furent appréciées puisque, le 18 mai 1564, on ajouta à son traitement de 25 livres une gratification d'égale importance³. Comme il n'était pas l'homme d'une seule besogne et que ses aptitudes semblaient universelles, il passa, en 1564, à la troisième chaire d'éloquence, et sans doute ce changement lui agréa-t-il, puisqu'il s'en tint pour le reste de ses jours à la tâche assignée. Son *cursus honorum* ne fut pas clos du même coup, et il sut très habilement le rendre encore plus brillant. En 1571, au moment où il se sentait nécessaire à la prospérité de l'Université, il fit mine de se retirer et partit pour sa ville natale d'Alcañiz. Il eut été marri si on l'y avait oublié; les jurats lui épargnèrent cette amertume; ils lui écrivirent une lettre pressante⁴ et lui donnèrent, pour le décider au retour,

1. *Apologia* : « Ut Senatus Valentinus cogatur tertio me ab Aragonia revocatum fovere. »

2. A. A. V., *Manual de Consells*, n° 83-A. Le 26 octobre 1558, Palmyreno fut chargé d'enseigner la poésie.

3. A. A. V., *Manual de Consells*. Le 14 mai 1562, nomination à la seconde chaire de grec. Le 26 mai 1563 et le 18 mai 1564, renouvellement de la nomination. Le 2 juin 1564, nomination à la troisième chaire d'éloquence (*de Oratoria*).

4. A. A. V., *Lletres misives*, 1571 en 1578. G³ 54. — Al magnífich Sor lo Sor Lorenz palmireno cathedratic de oratoria en alcaniz.

Magh Senyor.

La obligacio que tenim de portar a esta uniuersitat mestres que tinguen les qualitats que ella mereix, y saber les moltes que en v. m. concorren, y lo fruyt que en esta republica la sua doctrina ha donat, es causa de desigar y procurar que v. m. torne a ella; y axi hauem delliberat scriure la present, ab la qual li pregam quant encaridament poden vulla venir y tornar a esta ciutat ab tota la breuetat que sia possible, a emplear les sues letres com ha acostumat en ella que a v. m. lo que acostumaua pero en cara se allargara, de manera que v. m. tinga raho destar satisfet y content; y confiant que no dexara de adherir a preschs tan justs y desta ciutat que tant lo desitha, no direm mes sino que nostre senyor deu la magnifica persona de v. m. garde com te lo poder. De Valencia a xvij de Febrer del any MDLXXIII.

A la ordinacio de v. m.

Los jurats de Valencia.

les plus flatteuses assurances. Il se laissa faire une douce violence et, le 28 mai 1574, il fut promu à la première chaire d'éloquence, « avec un traitement de 50 livres et une gratification de même somme, à la condition de diriger publiquement une séance d'exercices pratiques et de donner en classe une leçon théorique¹ ».

Le 20 septembre 1577, on créa, pour développer la culture littéraire des étudiants, cinq classes et cinq « contre-classes », qui se complétaient l'une l'autre. La première classe fut confiée à Palmyreno et la première contre-classe à Gaspar Guerau Montmayor, étant bien entendu que les maîtres devaient donner leurs leçons de rhétorique, de grec, etc., publiquement et qu'ils y accueilleraient quiconque voudrait les écouter². On surprend ici chez les jurats valenciens le désir de répandre largement l'instruction, de ne la point réserver à une élite, d'admettre à ses bienfaits tous les hommes de bonne volonté. Palmyreno, dans cette entreprise, fut pour eux un collaborateur enthousiaste. Il avait foi dans la vertu des lettres anciennes et puisque dès ce temps-là, à Valencia du moins, elles avaient besoin d'un défenseur, il s'en constitua l'avocat d'office, le champion toujours présent et toujours batailleur. A cette croisade pour une cause qui lui tenait à cœur, il dépensa allégrement ses dernières forces. Non qu'il ait ignoré de parti pris les autres disciplines : le 25 novembre 1570, blanchi déjà et accablé par tant de besognes, il se fit recevoir bachelier en médecine³. Mais cette prouesse ne le détourna point de sa voie véritable, et lorsqu'il mourut, dans le premier trimestre de l'année 1579, ce témoignage pouvait lui être rendu que par lui l'antiquité jouissait sur les rives du Turia d'un prestige digne d'elle.

Quelle activité ne déploya-t-il pas durant les dix-huit années

1. A. A. V., *Manual de Consells*, n° 98-A. « ... ab que haja de legir una liço de practica publica y la de theorica en la classe, ab salari de 50 libres y altres 50 de ayuda de costa. »

2. A. A. V., *Manual de Consells*, n° 102 A.

3. A. A. V., *Libro del Studi general de 1570*.

qu'il passa à Valencia ! Activité brouillonne parfois, et qui s'appliquait à des besognes peu relevées, mais dont la justification se trouve dans les charges de famille qui pesaient sur lui. Il avait déjà plusieurs enfants à son arrivée à Valencia ; d'autres naquirent en janvier 1562, en octobre 1563, en septembre 1565, en janvier 1568, en septembre 1569¹. Pour augmenter ses revenus, il écrivit, et naturellement il se consacra presque exclusivement aux ouvrages qui avaient chance de se vendre beaucoup, livres scolaires, recueils édifiants et manuels de connaissances utiles. On le voit publier un « Répertoire des monnaies et mesures », ou un « Bréviaire des malades », ou un « Abrégé de langue grecque », ou un choix de « Phrases cicéroniennes ». Il a même aggravé son cas par le manège compliqué auquel il s'est livré pour assurer une vente fructueuse, multipliant les tirages, prodiguant les retouches et les changements de titre, rassemblant dans un même volume les traités les plus divers et variant à l'infini ces assemblages. Dresser la bibliographie de ses œuvres, ce serait s'engager dans un inextricable dédale : les prospectus où il les a lui-même énumérées² ne méritent qu'une confiance restreinte parce qu'ils ont été rédigés dans un dessein de réclame, et l'on excuse, à constater pareil inbroglio, les épithètes un peu vives dont le scrupuleux Mayáns l'a gratifié au dix-huitième siècle³.

Ce qu'il importe d'ajouter à sa décharge, c'est que dans ces tâches serviles il n'a compromis ni la fraîcheur de son esprit ni l'indépendance de son jugement. Chez cet homme déjà âgé, également accablé de travail et de famille, il y avait un fonds persistant de bonne humeur qui le préservait de la déchéance. Attaqué par des ennemis brutaux, revendiquant envers et contre tous l'estime que son rude labeur lui méritait, il protestait

1. Archivo de San Esteban, *Libro de bautismos*, f. 239 v., 254 r., 269 v., 284 r., 303 v.

2. Cf. *Laurentii Palmyreni opera quae hactenus in vulgus apparuere*, à la fin de la deuxième édition (1573) de la *Primera parte del Latino de repente*, un des ouvrages le plus souvent réimprimés de Palmyreno.

3. *Specimen Bibliot. Mayans.*, 103 : « homo quippe fuit multae lectionis, sed neque praeclari ingenii neque magni iudicii. »

quelquefois, il grommelait les jours où le sort lui était trop inclément, mais finalement la grâce d'état était la plus forte et sa verve continuait à l'inspirer, à peine troublée par la tempête. Aussi, en même temps que les pires aide-mémoires à l'usage des étudiants paresseux, a-t-il trouvé le courage d'écrire des livres savoureux, tels que *El Estudioso de la Aldea* et *El Estudioso Cortesano*, auxquels Gracián¹ réservait une place dans la bibliothèque de l'honnête homme. Chez lui, le métier n'a pas tué le talent ni l'initiative; il l'a bien prouvé le jour où il a restauré à Valencia le théâtre académique.

Il ne prétendait pas cueillir pour lui les lauriers réservés aux poètes dramatiques². Universitaire fervent, il ne s'est préoccupé que des intérêts de son Université; il voulait seulement, par ses comédies, restaurer la pratique des belles-lettres et réformer la pédagogie courante.

Certes, les langues anciennes ont tenu au seizième siècle une place importante dans les programmes d'enseignement. A Valencia, les humanistes ne manquaient pas. Les uns faisaient montre d'un savoir universel, à la manière de Jaime-Juan Falcó (1522-1594), qui cultiva avec un succès égal les mathématiques et la poésie, et dont les œuvres, *Operum poelicarum libri quinque*, imprimées pour la première fois en 1600, étaient parvenues en 1647 à leur quatrième édition. Les autres excellaient dans la besogne plus modeste du glossateur, tel Jerónimo-Juan Burgues, qui dressa avec une patience et une modestie exemplaires un répertoire du vocabulaire latin que Pedro Juan Núñez avait employé. Les femmes elles-mêmes rivalisaient d'érudition avec le sexe fort; le 10 novembre 1593, dans une séance académique, deux Valenciennes, Doña María Ponce et Doña Madalena Cifre recevaient d'un juge aussi compétent que le licencié Escolano des éloges publics pour la solidité de leur savoir et leur connaissance des lettres anciennes³.

1. *Agudeza y arte de ingenio*, disc. XLIII.

2. *Praefatio in Comœdiam Lobeniam*, 82. Calliope demande à l'auteur : « Petisne lauream? » Il répond : « Absit tantus error. »

3. B. N. M., *Cancionero de los Nocturnos*, III, f. 41 sq.

Tout cela, Palmyreno lui-même ne l'a jamais contesté. Ce qui a provoqué ses plaintes, c'est l'inefficacité de cette étude, c'est la négligence que l'on apportait à en faire des applications dans la vie courante de l'Université. Que vaut un savoir purement livresque ? Et si vous savez le latin, pourquoi ne le parlez-vous pas ? Un maître du seizième siècle n'hésitait pas sur la réponse à donner à ces questions. Jadis, on tenait à l'Université de Valencia des assises solennelles où professeurs et étudiants discourent dans la langue et le style de Cicéron ; on en a aujourd'hui perdu l'habitude et même le goût. « Proh, dolor ! s'écrie notre homme dans un accès de désespoir, litterae quae ab humanitate nomen acceperunt, ita afflictæ et senio confectæ jacent ut nullus hoc mense, imo nec per hosce annos septem, Palmyreno excepto, ex his qui profitentur, orationem ullam habuerit¹. » Pour restaurer la mode de ces assemblées, qui sont au culte des belles-lettres et à la diffusion de la langue latine une sauvegarde nécessaire, rien de mieux que des représentations théâtrales, dont l'occasion sera tout naturellement fournie par certains anniversaires, tels que celui du protecteur de l'Université². Ne vaudront-elles pas, en même temps, pour amender de fâcheuses méthodes d'éducation ? C'est une erreur commune de croire que les professeurs ont assez fait pour leurs élèves lorsqu'ils ont étalé devant eux les richesses d'une science confuse et surchargée. Mais un enseignement ainsi donné, sans provoquer jamais la collaboration des auditeurs, restera lettre morte. Il convient, plutôt que de les bourrer de doctrine, de leur en rendre sensible l'intérêt ; ainsi pensait et faisait Palmyreno. A la porte de sa classe, il avait affiché un règlement dont les prescriptions ne laissent aucun doute sur ses intentions. Elles instituaient, pour

1. Passage extrait de l'*Apologia*, qui est de 1576. Mais dans la *Praefatio in Comœdiam Lobeniam*, qui est de 1566, Palmyreno indique, page 82, qu'il doit soutenir un rude combat *cum illis quos Senatus noster contra classicos vocavit*. Sa situation était donc la même à ces deux dates.

2. *Praefatio in Com. Lobeniam*, 83. Le protecteur de l'Université était alors l'archevêque de Valencia.

stimuler l'émulation, des concours, où les élèves riches engageaient des enjeux de six deniers, les pauvres de simples plumes d'oie, et, pour réveiller l'attention, des exercices d'improvisation où, sortant hardiment du domaine de l'antiquité, le maître livrait à l'imagination de ses élèves des thèmes extraits de la littérature à la mode¹. Si donc le sérieux habituel de l'enseignement supporte sans dommage d'être égayé d'un sourire, allons plus loin; introduisons dans le par-nymphe de l'Université le chariot de Thespis et transformons nos jeunes latinistes en acteurs d'un jour. Ils y gagneront non seulement de prendre goût à l'étude du latin mais encore de contracter des habitudes de bonne tenue sur lesquelles Palmyreno insista beaucoup et sur lesquelles il est curieux de le voir insister. Il n'avait rien d'un magister hargneux et il prétendait, par des interprétations ingénieuses des textes antiques, transformer en homme du monde le plus balourd de ses écoliers. Toutes les occasions lui étaient bonnes pour cela. De ce simple passage de Virgile, *Postquam introgressi et coram data copia fandi*, il dégageait les règles du savoir-vivre; les Troyens, en effet, ne se sont pas introduits eux-mêmes, mais *introgressi sunt*; puis, avant d'exposer leurs affaires, ils ont demandé licence *coram fandi*. Cette attitude réservée conviendra aux jeunes élèves encore plus qu'aux Troyens, et le proverbe castillan la leur prescrit impérativement : *No te arrojes*

1. *Las Reglas que Lorenzo Palmyreno puso a la puerta de su Auditorio* (se trouvent à la fin de la *Segunda parte del Latino de repente*, Valencia, Pedro de Huete, 1573, 189-198. — Bibl. de San Isidro à Madrid, 101-11, n° 34188). Règle 21 : « Algunos dias se desafian á componer delante de mi, apostando seys dineros, los pobres sendas plumas. » Règle 27 : « Quando los ueo causadas, pongo conuersacion, nombrando tres mas habiles, que hablen Latin conmigo sobre algun cuento plazentero. Digo lo primero en romance; despues hablamos sobre el en Latin, aprouandole o confutando per locos Aphthonij : como, no es possible que tales estudiantes sepultaron la moça en Napoles : no es de creer que el maestro en Salamanca tiro por fuerça del braço a la dueña y cerrando por fuera, dexo burlado al marido y los que le querian matar. O que nunca huuo Roberto el diablo, ni Pierres y Magalona, ni donzella Theodora, ni Emperador Luys que por Alexandro leproso mato sus hijos, como el libro de los siete sabios de Roma cuenta. »

en casa ajena, toca de fuera y espera. Quel regret que les pères ne se montrent pas sur ce point plus exigeants envers leurs fils ! Mais comment le pourraient-ils si eux-mêmes offensent à chaque minute la bienséance ? Ils laissent leur porte ouverte aux visiteurs d'âge tendre, lors même qu'ils pissent, dévoilent leur nudité ou vont à la garde-robe¹. Pareille impudeur oblige les maîtres de l'Université à pourvoir seuls à l'éducation de la jeunesse et, pour y réussir, ils n'auront pas trop du secours qu'ils trouveront dans la pratique des divertissements théâtraux. Les élèves transformés en acteurs ne seront plus seulement les auditeurs résignés de maximes judicieuses, ils les mettront en pratique, et l'effort ne sera plus bien grand pour transporter dans la vie réelle les nobles attitudes apprises sur les planches. Jouer la comédie, affirme Palmyreno avec force, c'est pour notre jeunesse échapper à d'autres distractions moins innocentes, c'est aussi dépouiller cette gaucherie campagnarde qui se manifeste à l'âge ingrat². D'où il ressort que, par certains maîtres du moins, l'Université de Valencia ne ressemblait en rien à cet antre de pédantisme rébarbatif, tel que nous nous représentons trop volontiers les collèges des siècles passés. Les humanités n'y étaient pas seulement un programme d'études mais une règle de vie. Le théâtre académique, instrument de culture et de réforme morale, y avait sa place marquée.

La formule dramatique de Palmyreno, il nous l'a lui-même expliquée dans la préface des *Fragmenta aliquot ex comœdiis Palmyreni*. Il y invoque les règles qui, chez les Anciens, régissaient l'art du poète comique et l'on sent bien qu'elles lui paraissent encore valables ; mais il n'a point pu échapper à l'influence de son temps ni à celle d'un certain écrivain fort re-

1. Tout cela est exposé par Palmyreno dans un opuscule : *Que no se han de traer elegancias en la lición de Cesar y á esta ocasion se declara el methodo de leer comentarios de Cesar á Cavalleros*, año 1578. Une bonne partie de l'opuscule est citée dans la *Bibliografía hispano-latina clásica*, de Menéndez y Pelayo, 411 sq.

2. « Rusticanum pudorem amittunt. » *Fragmenta ex comœdiis*, 76.

commandable qu'il a grand tort de ne pas nommer¹, et il en est résulté que les règles, les sacro-saintes règles des théoriciens ont reçu de sa part un bon nombre d'accrocs. L'un de ceux-ci, c'est qu'il a abandonné le vers pour la prose; aussi bien la poésie rampante de Térence n'est-elle pas voisine de la prose? et le grec Cratès n'a-t-il pas donné l'exemple? Une licence plus choquante consiste à mêler dans le dialogue un peu d'espagnol à beaucoup de latin; les Jésuites, oracles de la dramaturgie scolaire, auraient blâmé pareille audace, eux qui, sur leur théâtre de la rue Saint-Jacques, à Paris, proscrivaient les tragédies en français², et le jargon hispano-latin du professeur valencien n'aurait pas davantage trouvé grâce dans les collèges français du seizième siècle, où les pièces représentées étaient parfois en langue latine, parfois en langue vulgaire, mais sans jamais combiner l'une avec l'autre³. Palmyreno, en principe, était du même avis que les Jésuites, et d'ailleurs les Jésuites d'Espagne, moins absolus que ceux de France, montrèrent qu'en matière d'art dramatique, comme sur tout le reste, ils savaient se résigner aux concessions nécessaires. Le répertoire des pièces jouées sur le théâtre de leurs différents collèges en comprend plusieurs où le latin est entrecoupé de castillan : telle la *Tragaedia Naamani*, qui se divise en cinq actes, de quatre scènes chacun au moins; telle encore la *Tragicomædia Napolis Carmelitidis*, qui pousse la compromission jusqu'à commencer effrontément par un romance. Si donc Palmyreno a tempéré parfois les obscurités de son latin par l'introduction d'équivalents castillans, le sacrifice était peut-être fâcheux, mais le malheur des temps le rendait inévitable. Ce professeur indulgent aux ignorants visait à être mieux compris d'un auditoire où ceux-ci ne manquaient pas. D'autre part, il a multiplié

1. « Octauiam comœdiam, in qua sicubi parum seruatas comicorum leges agnoscetis, hoc uel seculo nostro uel alicuius probati scriptoris sententiæ tribuite. » *Ibid.*, 77.

2. Boyssse, *Le Théâtre des Jésuites*, Paris, 1880, 29.

3. Rigal, *Le Théâtre français avant la période classique*, 114. Liste des pièces, en français, jouées dans des collèges.

les personnages dans chaque pièce au delà du nécessaire : de la sorte, les élèves étaient plus nombreux qui prenaient une part active à la fête. C'est ainsi, sans étalage de propos dogmatiques, mais au contraire en capitulant sur plusieurs points et en le reconnaissant loyalement, que Palmyreno nous fait sa profession de foi. Par là, au seuil même de sa carrière d'auteur dramatique, nous surprenons chez lui un sens de l'actualité qui l'empêche de s'obstiner dans des errements désormais impossibles.

Pour ses débuts, il composa trois comédies : la *Comœdia Lobenia*, représentée le 13 janvier 1546 ; la *Comœdia Sigonia* et la *Comœdia Octavia*, dont il ne nous a pas fait connaître la date exacte, mais qui ont certainement été représentées à Valencia. Toutes trois ont été réunies par l'auteur, en 1566, dans un volume intitulé : *Troisième et dernière partie de la Rhétorique*, mais elles ne s'y trouvent qu'à l'état de fragments, de longueur et d'importance inégale.

La *Comœdia Lobenia* y figure pour mémoire, sous les espèces d'un prologue, sans aucun rapport avec la pièce elle-même ; on y voit les Trois Muses, Calliope, Melpomène et Clio, célébrer, avec la collaboration d'Amphion et de la Renommée, les louanges de Valencia, qui est devenue un second Parnasse, fréquenté par d'incomparables poètes, tels que Jerónimo Falcón, Oliver, Antonio de la Jardina et bien d'autres, parmi lesquels Palmyreno attire les regards par sa mine lugubre et sa triste apparence (*mæstus ac sordidatus*).

La *Comœdia Sigonia* nous est connue par des morceaux plus étendus, empruntés non aux préliminaires de la pièce, mais à la pièce elle-même. C'est l'histoire d'un parvenu, Libanius, qui, par le commerce maritime, s'est constitué rapidement une énorme fortune. Autour de lui deux intrigues gravitent, l'une relative à une enfant perdue, l'autre à une rivalité amoureuse. Libanius avait une fille qui a disparu ; à sa place, après un laps de temps considérable, deux se sont présentées : laquelle est la légitime ? D'autre part, à cause de ses richesses, plusieurs pères de famille souhaiteraient l'avoir pour gendre ; en particulier,

Théopompe se réjouirait que sa fille Xanthia se mariât avec lui, mais Xanthia est courtisée déjà par Pontanus, qu'elle aime, et par Cléanthe, qu'elle n'aime pas. Lequel des trois finira par l'épouser? Si les spectateurs de la *Comœdia Sigonia* ont eu, à coup sûr, la solution de cette double énigme, les trop courts extraits que nous en possédons nous laissent finalement dans l'ignorance.

Après les aventures du parvenu, les frasques du fils de famille : c'est le sujet de la *Comœdia Octavia*. Chremylus, dont la vieillesse s'aggrave d'avarice, est marié avec la jeune et brillante Marcella, qui ne lui cache pas qu'elle l'a épousé uniquement pour son argent. Le fils né de cette union mal assortie, Rapius, ne saurait faire que des sottises : grâce à la complicité de son précepteur, il noue par correspondance une intrigue amoureuse avec Octavia, auprès de laquelle il trouve bon accueil. Bientôt il enlève la jeune fille, au cours d'une fête que les fermiers et ouvriers agricoles aux gages de la famille viennent chaque année, aux calendes de janvier, donner dans la demeure des parents d'Octavia. Rapius, déguisé et masqué à l'instar de tous ces braves paysans, pénètre à leur suite jusqu'auprès de sa belle, et tandis que les danses rustiques se déroulent, il s'esquive avec elle. Ce rapt est bientôt puni par l'emprisonnement du coupable. Son père consulte en vain un astrologue portugais : nul ne sait l'avenir réservé au jeune homme.

Ces trois comédies, *Lobenia*, *Octavia* et *Sigonia*, trouvèrent-elles bon accueil auprès du public? Palmyreno n'avait pas coutume de garder pour lui seul ses élucubrations; si donc, pour une fois, il a imprimé de simples fragments, s'il n'a jamais livré au public ses pièces *in extenso*, contrairement à ses promesses¹, il est permis de croire que cette réserve lui a été imposée par l'échec qu'elles avaient subi. Dans la préface de la

1. Il l'avait promis au moment même où il publiait les fragments : « Fragmenta aliquot ex comœdiis Palmyreni, quibus lector molestiarum praeceptionum tœdium discutiet : dum autor ipse eas emendat et seorsum in lucem edendas curat. » (75).

*Comœdia Lobenia*¹, il n'a point caché qu'il s'était heurté dans ses tentatives dramatiques à un auditoire unanimement hostile, et cette hostilité devait d'autant moins désarmer qu'elle s'en prenait non seulement aux comédies, mais à Palmyreno lui-même et à ses menées. Il ne plia pas devant la tempête. On avait beau traiter les cicéroniens de « luthériens ou de fous² », il n'en demeura pas moins cicéronien avec d'autant plus de ferveur que l'introduction de l'étude de Cicéron dans le *Studi* valencien paraît avoir été due à son initiative : lui-même en a revendiqué l'honneur³. La cabale avait beau épier toutes les occasions de lui jouer un mauvais tour, il ne s'en mêla pas moins à toutes les discussions, à toutes les querelles, disant son mot avec franchise sans souci de ses adversaires, dont il a probablement exagéré la férocité. Il comptait, pour résister aux coups les plus rudes, d'abord sur le zèle exemplaire avec lequel il s'acquittait de son métier, arrivant le premier à l'Université, même au plus fort de l'hiver, et donnant à lui seul plus de leçons que tous ses collègues réunis⁴. Il comptait aussi et surtout sur la protection que le Conseil de la cité, qui l'avait fait venir de Saragosse à Valencia, semble lui avoir toujours conservée.

Cette faveur des magistrats municipaux, il la payait de services empressés, travaillant, par exemple, en 1572, à apaiser le mécontentement que le Conseil avait provoqué par l'interdiction de dicter aux élèves des leçons que ceux-ci apprenaient par cœur, cultivant leur mémoire mais non leur juge-

1. P. 82 : « ... Credo reprehensores esse, quibus huius [Palmyreni] comœdiæ non probantur. — CALLIOPE. Cur eos non interficit? — RUMOR. Hui, vis ut omnes cives interficiat? — CALL. Væ illi qui sibi urbem omnem animis infestam inimicamque cognovit! »

2. *Dialogo de como han de imitar a Ciceron, componer con facilidad, para despues hablar Latin de Repente*. (Saragosse, 1570; 2^e édition, Valencia, 1573) : « ... Hoy a los Ciceronianos llaman Lutheranos, o locos. » Les interlocuteurs du *Dialogue* sont Palmyreno lui-même et son fils Arsenio.

3. Cf. Fuster, I, 369. Du culte de latrerie, que Palmyreno rendait à Cicéron, on peut juger par les nombreux opuscules qu'il a consacrés à l'orateur romain. Cf. Menéndez y Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, 752 sq.

4. *Apologia*.

ment¹, et il la reconnaissait publiquement lorsque, malgré la déception de ses essais antérieurs, il écrivit et fit jouer, le 8 février 1574, sur le théâtre de l'Université, une nouvelle pièce. Ce sont les jurats qui l'ont décidé à cette nouvelle et suprême tentative, ce sont eux qui l'ont arraché au découragement et piqué d'un aiguillon bienfaisant². L'ont-ils fait seulement par sympathie pour Palmyreno? N'ont-ils pas voulu plutôt que leur cité rivalisât avec Barcelone³, où le théâtre latin a produit à la date où nous sommes toute une moisson de comédies et de dialogues, tels que le *Claudius* de Cassadore en 1573, la *Terra, dialogus in gratiam puerorum editus*, par Pedro Sunyer en 1574, la *Sylva, comœdia de vita et moribus*, publiée en 1576 par un prêtre du diocèse de Gérone, Jaime Cassá? Quels qu'aient été leurs mobiles, leur insistance nous a valu la *Fabella Enaria*.

L'action se passe, d'après l'argument, à l'époque de l'empereur Vespasien. Un prince d'origine française, Alberto, a été jeté en prison par le roi de Danemark, dans les états duquel il venait d'arriver. La fille du roi, Enaria, apprend par un valet l'emprisonnement du prince, ses mérites, et son amour pour elle. Elle ressent, dès lors, pour lui, le plus tendre intérêt; elle va le voir en prison, et son cœur à elle y reste prisonnier.

Plus rien ne l'occupe en dehors du prince : ses suivantes, son secrétaire s'abandonnent aux pires désordres, elle ne les réprimande pas, mais elle s'enfuit avec celui dont elle a assuré

1. Laurentii Palmyreni orationes duae aduersariae, quarum prior Dictata, quae vocant, miris laudibus extollit; altera vero acerbo convicio reprehendit : in Academia Valentina 1572 recitata prior a Pedro Peralta, posterior a Francisco Tarrega. — Se trouve dans la *Primera parte del Latino de repente*, édition de 1573. Ces deux discours sont précédés d'une *Praefatio*. Cette question des *Dictata* est une de celles qui ont le plus préoccupé Palmyreno. Cf. le fragment cité par Menéndez y Pelayo dans sa *Bibliografía hispano-latina clásica*, 411, et qui, tout en visant un objet très différent, fournit incidemment quelques précisions sur l'usage, l'abus et les inconvénients des *Dictata*.

2. Cf. *Autoris praefatio in sequentem Fabellam*.

3. Dans l'île de Majorque, qui dépendait, comme Valencia et Barcelone, de l'ancienne Couronne d'Aragon, Jaime Romanyà fit représenter, en 1562, sur la place publique, devant huit mille spectateurs, une comédie latine intitulée *Gastrimargus*. Cf. un art. de José-Maria Quadrado dans *La Palma*, 1840, 232.

l'évasion. Dans la forêt qui les abrite et où ils se défendent vaillamment contre un dénonciateur, ils retrouvent, par un hasard miraculeux, le frère et la sœur d'Alberto, qui étaient venus au secours de leur aîné. Ceux-ci sont porteurs de messages signés par les rois et princes de France et d'Italie pour réclamer Alberto. Le roi de Danemark consent que le sort des fugitifs soit réglé par un combat de leurs tenants : la victoire des étrangers permet à Albert d'épouser celle qu'il aime, cette Enaria qu'il a enlevée, et de revendiquer pour lui la couronne de Danemark. Dénouement prévu et assez gauchement amené, qui clot sur une impression optimiste la pièce et la carrière dramatique de Palmyreno.

III

Nous ne savons à peu près rien sur les conditions dans lesquelles les quatre comédies de notre auteur ont été représentées. En dehors de ceci qu'elles ont été mises à la scène à l'intérieur de l'Université par des étudiants transformés en acteurs devant un auditoire de choix, l'on ne peut rien affirmer. De leur texte, il serait téméraire de conclure qu'une décoration était aménagée sur les tréteaux ; dans la *Sigonia comœdia*, les interlocuteurs déclarent qu'ils sont maintenant arrivés à la maison de Théopompe, qu'ils vont se cacher dans un appentis et que, de là, ils verront un autre personnage monter l'escalier à vive allure¹ ; mais s'ils annoncent que la maison de Théopompe est sous leurs yeux, cette annonce peut avoir pour objet de suppléer auprès des spectateurs à l'absence d'un décor approprié, tout aussi bien que d'attirer sur lui leur attention ; quant à l'escalier, il s'agissait peut-être tout sim-

1. *Sigonia comœdia*, 112 : « MANARDVS. Ventum est in ædes Theopompi, conscendamus. — MONTANUS. ... Sed adest Iacobus de Forliuio, recipiamus nos in pergulam proximam, ridebimus suavissime, contemplamini quam celeri gradu scalas illas leuior aura superet. »

plement de celui conduisant à la plate-forme scénique. En sorte que ni ce passage, ni aucun autre ne nous tirent d'incertitude.

Sur le fond même des comédies, plus de précision nous est possible. Non qu'elles méritent une étude minutieuse; comme œuvres d'art, elles ne supportent pas l'examen. Mais elles gardent la double marque de leur origine : universitaire et valencienne, et ceci vaut d'être retenu.

Elles sentent le collège, mais elles ne le doivent pas à leur sujet, — qui n'est jamais emprunté aux épisodes de la vie universitaire, — elles le doivent à la langue dans laquelle elles sont écrites et, plus encore, aux habiletés de « fort en thème » dont leur latin est émaillé. Visiblement, à une époque où bien des gens écrivaient en latin, Palmyreno s'est piqué au jeu, et s'il étend son vocabulaire et sa syntaxe bien au delà de l'usage cicéronien, il n'en cherche pas moins des effets de style. Il en tire quelques-uns d'un choix heureux et abondant de citations dont la plupart sont empruntées à Cicéron et à Virgile, comme de juste, mais dont quelques-unes viennent d'Ennius et de Varron, ainsi qu'il a soin de le faire remarquer. Ailleurs, docile aux préceptes de la rhétorique plutôt qu'aux suggestions de sa mémoire, il insère dans les tirades de ses personnages, au détriment de la vraisemblance, des narrations faites selon la meilleure formule : « Le jeune homme studieux, déclarait-il dans la préface de la *Comœdia Octavia*, trouvera ici des exemples d'invention et d'élocution »; autrement dit, il y verra strictement appliquées les règles dont ses maîtres lui ont dévoilé les arcanes. Ce n'est point par hasard que Palmyreno a publié ses œuvres dramatiques comme annexes à des traités de rhétorique : il les avait parées de toutes les grâces, aujourd'hui flétries, que l'on cultivait alors dans les collèges. Disposition des matières, gentillesse de l'expression, tout y est ajusté au canon de la beauté classique; il n'est pas jusqu'aux badinages qui ne trahissent le rhéteur émérite, tel cet étrange jeu de l'écho auquel il s'est livré à deux reprises, chacune des phrases prononcées étant combinée de telle sorte que la syl-

labe finale, répétée en écho, lui serve de réplique¹. Il se dégage de là une impression d'artifice et comme un parfum scolastique. Les cahiers de bonnes expressions, les recettes des phraséologies ou des stylistiques exerçaient leurs ravages chez les maîtres comme chez les élèves. Qu'après cela, Palmyreno se soit permis quelques phrases, quelques scènes un peu libres pour notre goût, — qu'il ait risqué des plaisanteries d'un goût qui n'est même pas douteux, comme de traiter de « fille de curé » une jeune personne de naissance incertaine², — ce n'est pas seulement parce que le latin dans les mots brave l'honnêteté, c'est aussi parce qu'en ce temps-là on était moins scrupuleux ou peut-être moins hypocrite que nous sur le chapitre de la bienséance. Les pièces n'en restent pas moins essentiellement universitaires, écrites par un professeur pour ses étudiants.

L'Université, au seizième siècle, avait déjà ouvert ses fenêtres très largement sur la vie contemporaine. A Valencia, en particulier, le caractère municipal du *Studi general* l'associait à la grandeur et à la décadence de la cité, plus intimement que n'étaient liées à la fortune d'Alcalá ou d'Oviedo les fondations somptueuses, mais artificielles et extérieures, d'un Cisneros ou d'un Fernand de Valdés. Rien d'étonnant, dans ces conditions, à ce que l'œuvre dramatique de Palmyreno se soit nourrie d'actualité. Non qu'il ait voulu porter à la scène l'évé-

1. De cette plaisanterie laborieuse, on trouvera un exemple dans le prologue de la *Fabella Enaria* (en castillan) ou dans la *Comodia Octavia*, 127-128, (en latin et en grec!). Faut-il rappeler que la poésie espagnole en général, et le théâtre en particulier, ont abusé de ce jeu? A Valencia même, Tárrega, dans sa comedia *El Prado de Valencia*, a écrit une scène en écho (B. A. E., XLIII), mais il avait l'excuse que sur les bords du Turia, à l'endroit où la scène est censée se dérouler, l'écho existait réellement, parce que les sons émis dans la direction du fleuve étaient renvoyés par le pont placé en travers; il visait seulement à rappeler dans sa pièce une curiosité naturelle, que ses compatriotes connaissaient bien. Tout autre est le cas de Pedro Calderón, qui, dans sa jolie comedia *Vi Amor se libra de amor*, a gâché à la fin du deuxième acte, par une scène en échos, toute la fantaisie, charmante et ailée, de ce qui précède.

2. *Sigonia comœdia*, 105. « Ho, ho, ho, audite, ego dicam vobis unam veritatem. Vos estis spurice, et mater uestra meretrix, et pater uester præbiter. »

nement du jour, l'aventure de la veille, le scandale du lendemain; les traits essentiels de ses intrigues ont été tracés avec les seules ressources de son imagination ou de sa mémoire. Mais, dans le détail, les allusions abondent. Allusions à des personnages connus : si la plupart de ses héros sont affublés de noms à la romaine, quelques-uns portent des noms empruntés à l'usage valencien, tel ce Jacobus de Forlivio, type de médecin évidemment croqué sur le vif, irrespectueux des traditions de l'École, sceptique et volontiers cynique; tel encore Zàrate, le comptable de la prison, ou un certain Capdeguayta¹. Allusions à la topographie valencienne : il sent bien que ses comédies intéresseront d'autant plus qu'elles évoqueront des paysages familiers; a-t-il donc quelque duel à raconter, il en placera le terrain *ad lacum appellatum laygua de en Bonanat*²; et ainsi pour tout le reste. Allusions aux bouleversements sociaux que les grandes explorations géographiques ont provoqués : Libanius, le parvenu enrichi, a fait fortune « dans les îles récemment découvertes », et le Dr Forlivio, visitant une dame, lui souhaite « un gendre bien riche, retour des Indes »³. Allusions enfin — et ce sont les plus nombreuses — aux coutumes valenciennes : cris des marchands dans la rue : *comprau alcarauia, matafaluga, mostalla*; complainte d'un mendiant qui se prétend sourd-muet : *Eya, comeria si tenia que*; recettes de cuisine indigène, tel ce *cuzcuçu de aves*, qui nous révèle que les vieux chrétiens méprisaient la religion mais non les condiments des Arabes. On n'en finirait pas d'extraire de ces comédies de Palmyreno ce que son esprit, toujours à l'affût, y a entassé de détails piquants. Aussi bien la plupart d'entre eux perdent pour nous de leur intérêt par l'impossibilité de les commenter. Ils suffisent à attester que rien, pas même une mince cloison, n'isolait l'Université de la cité.

1. Forlivio dans la *Sigonia comædia*; Zàrate et Capdeguayta dans la *Fabella Anaria*.

2. *Sigonia comædia*.

3. *Sigonia comædia*, 108 : « Libanius ille qui nuper apud insulas recens inuentas ditissimus evasit. », 112 : « Vn gendre ben rich vengut de Indies. »

Tout autant que le milieu d'où elles sont sorties, l'époque qui les a vu naître a imprimé son cachet sur les comédies de Palmyreno. C'est, en effet, une surprise que ces pièces, écrites en latin d'après Plaute et Térence, ressemblent si peu à leurs modèles. Distinguons, relativement à la fidélité de l'imitation, entre les comédies : *Lobenía*, *Octavia*, *Sigonia*, d'une part ; la *Fabellá Ænaria*, d'autre part. Les trois premières ou, plus exactement, les deux d'entre elles dont l'intrigue nous est connue, présentent quelque similitude avec le répertoire antique. Perte et substitution d'enfants, rivalités matrimoniales, enlèvement de jeunes filles, ruses ourdies pour le triomphe d'un jeune amoureux, c'est la menue monnaie du théâtre de Plaute. Les types chers au vieux comique latin sont passés, aisément reconnaissables, chez Palmyreno. Chremylus, père chagrin et mari quinteux, c'est Euclion, dont les sentiments familiaux sont faussés par la rapacité ; entendez-le établissant avec son esclave fidèle les comptes de sa maison. Forlivio, médecin à ses heures, est entre temps un parasite rival de Peniculus ou de Gnathon ; il énumère avec une satisfaction inlassable tous les trésors d'une cuisine bien fournie. Albinus, enfin, entre-metteur dans les amours d'Octavia et de Rapius, ressemble comme un frère à ces esclaves dont les fourberies, si prestement menées, assurent chez Plaute le triomphe des jeunes amoureux contre les pères farouches et intéressés ; seulement, le progrès des temps a changé la condition du louche personnage : d'esclave il est devenu précepteur. De ces ressemblances, dont la liste serait grossie aisément, concluons que le patronage de Plaute et de Térence s'est exercé efficacement sur Palmyreno dans ses œuvres de début.

S'est-il placé sous la même tutelle dans la *Fabellá Ænaria* ? Le simple examen de la langue dans laquelle il l'a écrite nous est une preuve du contraire. Le latin s'efface, recule, disparaît devant le castillan. Sans doute les pièces de la première série étaient, elles aussi, bilingues, ou même trilingues, puisque le valencien y tenait une place, d'ailleurs très minime ; mais le latin dominait et le castillan n'intervenait que pour plus de

clarté¹. Ici, au contraire, il règne en maître, soit par un dépit de l'auteur², soit par les exigences d'un genre nouveau. La *Fabella Ænaria*, en effet, marque, dans la manière de l'auteur, un changement radical : elle n'est point coulée dans les moules latins, mais calquée sur le type espagnol le plus pur. L'amour chevaleresque d'un prince pour une princesse lointaine; le départ de l'amoureux en quête de cette amante inconnue; l'emprisonnement qui l'attend au port; la libération procurée par celle-là même qu'il cherchait; les tribulations des deux amants, invariablement fidèles l'un à l'autre et toujours purs; enfin, leur mariage, conclu par l'intercession de rois tout-puissants, n'est-ce pas un scénario dont tous les dramaturges de l'âge d'or auraient fait leur butin? Rien n'y manque, ni l'imprévu des péripéties, ni cet héroïsme stoïque qui fait vivre sur les tréteaux une humanité de surhommes. Mieux que cela, la disposition même des matières se plie aux usages que la comedia fera siens. Il y a trois actes ou *jornadas* dans la *Fabella Ænaria*; Palmyreno ne les a point séparés, mais leur distinction s'impose :

1^{er} acte. — La princesse Ænaria, fille du roi, apprend qu'Alberto est prisonnier dans le palais royal et qu'il l'aime.

2^e acte. — Ænaria tombe amoureuse d'Alberto et s'enfuit avec lui.

3^e acte. — Les fuyards, dans la forêt, échappent à leurs persécuteurs et sont sauvés par l'intercession du frère et de la sœur d'Alberto.

N'est-ce point un plan de comedia que Lope de Vega signe-

1. Par exemple, dans la *Sigonia comædia*, une mère appelle sa fille : « Meum corculum », et traduit aussitôt : « la meu animeta ». Dans la *Comædia Octavia*, 125, un précepteur, Albinus, raconte, en parlant de la mère de son élève : « ALB. ... proposuit mihi ejus mater; quonam modo uis filium meum instituere, spe an stipendio? — MARULUS. Non satis assequor. — ALB. Hoc uocant Hispani : quereys servir por quitacion y salario, o aguardar mercedes? Credebam autem... »

2. Prologue de la *Fabella Ænaria* : « Y porque me quitaron la joya de terciopelo carmesi aura seys meses diziendo : que toda mi obra yua Latina, pongo en esta mucho Romance, no se si aure acertado. »

rait? Et voici maintenant que Palmyreno, pour reposer l'attention de ses auditeurs, insère entre le premier et le second acte l'habituel *entremes*; c'est une scène sans aucun lien avec la pièce, et où deux bacheliers s'abandonnent à force plaisanteries avec la fille d'un géôlier. Un ballet s'ajoute bientôt à ce divertissement; il est dansé par la princesse *Ænaria* à l'heure de sa leçon. Déjà la déesse de la danse forçait effrontément l'entrée de l'enceinte universitaire, en attendant le jour où, en 1618, elle sera admise par les Jésuites eux-mêmes sur leur théâtre de la rue Saint-Jacques¹.

Pour qu'enfin la *Fabella Ænaria* ressemble complètement à une comedia du meilleur aloi, elle s'abandonne à toutes les libertés d'une géographie fantastique où l'Italie, le Danemark et les îles Canaries voisinent étrangement; en vain Palmyreno fait-il étalage, sur la topographie et le climat du Danemark, d'une érudition empruntée à l'érudition secourable d'un collègue : « Il leur semblait que, par suite du grand froid, le Danemark était inhabitable et que les Romains avaient accompli un vrai miracle en poussant jusqu'au cap Scagen, qui se trouve dans la région occidentale que nous appelons Jutland et que les étrangers appellent Chersonèse Cimbrique². . . » Cela, c'est la façade. En réalité, la fantaisie se donne aussi libre cours que chez un Lope de Vega ou un Guillén de Castro; si bien qu'au total, nul des ingrédients qui doivent entrer dans une représentation de l'âge d'or ne fait défaut dans la *Fabella Ænaria*.

Faut-il s'étonner comme d'un miracle de cette rencontre entre le théâtre pseudo-latin et le théâtre national? Voilà tout un groupe de comédies, universitaires par origine et par destination; elles ont été à l'origine le reflet de modèles latins, et un beau jour, infidèles à la tradition antique, elles arborent

1. Boyse, *op. cit.*, 31.

2. « Les parescia que por el gran frio [el Dinamarca] era inhabitable, y que los Romanos hauian hecho un gran milagro, en llegar al cabo de Scagen que es en la parte occidental que llamamos Iurlandt y los estrangeros llaman Cimbrica Chersonesus... »

sous une parure mi-latine, mi-espagnole un vêtement coupé à la mode du pays. Serait-ce qu'elles ont brusquement rompu avec leur passé? Nullement; il est arrivé, au contraire, qu'à ressusciter le théâtre latin par des imitations plus ou moins libres, certaines ressemblances se sont révélées entre lui et le théâtre espagnol qui n'étaient point dues au simple hasard. Cherchez, à la libre allure de la comedia, à ses personnages habituels depuis le *galán* jusqu'au *gracioso*, à ses intrigues plus soucieuses d'imprévu que de vraisemblance, au jeu varié de ses rythmes, cherchez à tout cela des précédents ou des modèles, et n'est-ce point chez Plaute ou chez Térence que vous les trouverez? L'inspiration et l'intérêt diffèrent : l'avènement d'une civilisation nouvelle, une longue tradition de christianisme et de chevalerie ne se sont point interposés vainement entre la Rome des comiques latins et l'Espagne du Phénix des Esprits. Mais la technique de leur art, les recours auxquels se confie l'homme du métier, la forme sinon la matière dramatique, ce sont autant de points qui marquent un contact et peut-être une ressemblance entre les pièces latines et les espagnoles. Aussi Palmyreno, remontant en plein seizième siècle jusqu'à deux cents ans avant Jésus-Christ, ne s'éloignait pas sensiblement de cette comedia qui était autour de lui en voie d'élaboration; bien plutôt, il la ramenait à son départ, à son modèle lointain. Au moment où le théâtre national de l'Espagne, ayant enfin reconnu sa nature et fixé sa norme, allait s'élancer vers un avenir glorieux, il était bon, il était salulaire que par la voie discrète des représentations universitaires il se retrempât à sa source. Que ce retour en arrière ait abouti à des œuvres bâtarde comme la *Fabella Enaria*, latine encore par son enveloppe, espagnole déjà par sa structure, c'est un inconvénient dont nul au seizième siècle n'a songé à se plaindre et dont au contraire Palmyreno a tiré vanité.

Voyez, en effet, la clairvoyance avec laquelle Palmyreno s'est rendu compte de la signification de son œuvre nouvelle. Il l'a baptisée *Fabella* et non plus *Comedia*, pour la distinguer des précédentes; il déclare qu'elle n'est « ni une comedia ni

une farce, mais un passe-temps¹ ». Plus clairement encore, dans une note placée à la suite de sa pièce, il va au-devant des critiques et il déclare : « Que le lecteur bienveillant ne me reproche pas d'avoir violé les lois de la comédie : pour plaire à la foule j'ai imité les farces espagnoles et non l'art sérieux de Térence². »

Ce changement de méthode ce n'est pas lui qui l'a voulu, c'est l'opinion publique qui le lui a imposé : par là, son exemple éclaire les tendances de cette époque. Les propres étudiants du *Studi* avaient été séduits par le genre nouveau, ils désertaient les salles de cours, ils gaspillaient les subsides paternels pour voir représenter des farces³, et le professeur témoin de ces tendances nouvelles a compris qu'il serait vain de les contrecarrer. Traître en apparence à son passé, à sa culture archiclasique, aux chefs-d'œuvre vénérés de l'antiquité, il s'est mis à l'école de ces histrions sans foi ni loi qui donnaient dans des cours empuanties des spectacles bizarres peut-être et mal réglés, mais gros de toutes les promesses d'un art nouveau. L'humaniste s'est fait auteur à la mode. Il a immolé en sa personne les traditions du genre classique aux prémices du théâtre national.

Cette immolation annonce le moment où les vagissements de la comedia, enfin débarrassée de ses langes, vont devenir des chants de triomphe. Rien ne montre mieux que le cas de Palmyreno avec quelle vigueur contagieuse l'art proprement espagnol, celui dont la comedia de Lope de Vega est devenu le type parfait, se développait à Valencia dans la seconde moitié du seizième siècle. Incertain de son avenir, il gagne toutes les sympathies, échauffe les cervelles, vide les salles de cours, force les enceintes que l'on s'attendait à trouver le plus résis-

1. Prologue de la *Fabella Ænaria* : « ... esto que ni es Comedia ni Farsa, sino entretenimiento. »

2. « Ne mihi vitio vertat benignus lector non servatas esse Comœdiæ leges, quandoquidem Farsas Hispanicas, non Terentii gravitatem in gratiam vulgi imitatus sum. »

3. *Fabella Ænaria* : « Digo os que los estudiantes de todas facultades dexan los licones por oyr las farsas, y no se acuerdan que estan fuera de sus patrias gastando dinero de balde. »

tantes, celle par exemple de l'Université, et avec l'espièglerie de l'enfance, il va jeter la cape et l'épée par-dessus la togé d'un professeur vénérable. Sa gentille allure provoque, sans coup férir, des capitulations spontanées : c'est un triomphe universel. La comedia absorbera et assimilera tout ce qui ne sera pas elle. Son règne est sur le point d'advenir et c'est un joli paradoxe, digne des humanistes du bon temps, que cette fusion du théâtre latin et universitaire avec un type nouveau de drame, à la fois espagnol et humain, qui semble à première vue aux antipodes du drame antique et qui en est par plusieurs côtés le légitime héritier.

Ne concluez pas que le théâtre humaniste a disparu à Valencia sans laisser de traces. Il a sauvé, malgré toutes ses capitulations, une tradition qui allait être recueillie. Même au moment où il en négligeait l'observance, il s'était toujours recommandé des règles classiques; il en avait vanté l'excellence, rappelé les dispositions essentielles. Par l'enseignement dogmatique de ses maîtres aussi bien que par ses divertissements scéniques, l'Université a maintenu à Valencia le culte des chefs-d'œuvre de l'antiquité; elle a proposé des modèles qui n'étaient point seulement Plaute le bouffon ou le discret Térence, mais Sénèque le tragique et les protagonistes de la dramaturgie grecque. Il s'est trouvé que certains néophytes, Virués par exemple et Rey de Artieda, ont voulu reprendre à leur compte et appliquer au grand jour les préceptes jusque-là enfermés dans les écoles : de là est sortie une tentative pour créer en espagnol un théâtre conforme aux canons de la beauté antique.

D'un mot, Valencia, dans la seconde moitié du seizième siècle, a vu la ruine ou plus exactement la transformation du théâtre pseudo-classique sous la forme latine et comique, sa renaissance sous la forme espagnole et tragique. C'est cette renaissance, d'ailleurs éphémère, que nous allons maintenant étudier.

CHAPITRE VI

La tragédie pseudo-classique.

- I. — LA TRAGÉDIE PSEUDO-CLASSIQUE EN ESPAGNE VERS 1580. — Tentatives pour réformer la poésie espagnole. — Principales tragédies écrites vers cette date. — Leurs caractères principaux. — Comment l'imitation de l'antiquité y est comprise. — Les auteurs sont en même temps des théoriciens. — Pourquoi ils ont laissé de côté le théâtre comique et le théâtre religieux.
- II. — REY DE ARTIEDA. — Ses œuvres et sa personne. — Ses théories dramatiques.
- La *Légende des Amants de Teruel*. — Rapprochements avec d'autres traditions. — La source : le Décaméron. — Teruel et la Légende. — Popularité de cette dernière dans la région valencienne. — L'aventure des Amants de Bicorbe.
- La tragédie de *Los Amantes*. — Structure de la pièce. — Ce qui en fait la nouveauté : le drame concentré dans l'âme des personnages, — subordination des événements aux personnages, — peinture des passions de l'amour. — Ce qui en fait la faiblesse : mélange des genres, — insuffisance psychologique, — gaucherie du style.
- III. — VIRUÉS. — Son caractère et ses œuvres. — Pourquoi il a calqué sur les modèles anciens son *Elisa Dido*. — L'action. — Les récits. — Les chœurs et la versification. — Comment Virués a compris l'antiquité. — Sa conception personnelle de la tragédie. — Influence de Giraldi. — Examen des tragédies modernes de Virués. — Réalisme et romanesque. — Les personnages. — Le style.

I

Jusqu'à la date où nous sommes, c'est-à-dire jusqu'aux environs de 1575, nous avons vu le théâtre religieux et le théâtre profane se développer séparément. Négligeons pour l'instant le théâtre religieux : l'œuvre de propagande et d'édification qu'il poursuit, sa fidélité à l'Écriture et la tutelle où l'Église le tient enferment dans des limites assez étroites le cours de son développement. Il reste le théâtre profane : on a vu comment il est né à Valencia dans les palais de la noblesse ; plus tard, Timoneda l'a offert sur la place publique

à la curiosité de la foule ; enfin, professeurs et étudiants de l'Université se sont essayés à des tentatives où les promesses encore incertaines d'un art nouveau se cachaient sous un vêtement antique. Dans toutes ces phases de son histoire, — aristocratique, populaire ou humaniste, — le théâtre profane à Valencia se distinguait par l'absence de visées ambitieuses. Si le théâtre religieux dépendait de l'Église, le théâtre profane rentrait dans l'abondante mais humble catégorie des jeux publics : ni l'un ni l'autre n'appartenaient encore à la littérature vraiment digne de ce nom.

Cependant, sous cette forme exempte de prétention, le théâtre avait atteint à un degré remarquable de vitalité. Il avait dès maintenant ses auteurs favoris, ses acteurs attitrés, ses locaux spécialement aménagés pour lui, un répertoire richement fourni, une clientèle de plus en plus enthousiaste. Il s'imposa ainsi à l'attention de ceux qui avaient dédaigné jusque-là un divertissement aussi fruste. Ces doctes gens, respectueux de l'antiquité, voulurent éprouver la valeur de leurs principes sur le théâtre aussi bien que sur les genres déjà classés. Ils comprirent l'opportunité de le faire rentrer dans les cadres de la littérature régulière. Il n'avait eu d'autre loi que le bon plaisir des spectateurs ; on va désormais lui indiquer des servitudes à respecter, des exemples à imiter et, au nom de l'art, discipliner cette force encore brute.

Aussi bien la littérature espagnole subissait-elle dans la seconde moitié du seizième siècle un grand travail d'organisation. L'action s'en fait sentir sur la poésie encore plus que sur la prose. La poésie lyrique, avec Herrera, prétend calquer son style et ses rythmes sur les modèles antiques auxquels Fr. Luis de León demandait seulement des inspirations. Elle ne craint point d'aliéner sa liberté pour acquérir plus de noblesse et d'éclat. La poésie épique, en même temps qu'elle regarde vers Virgile comme vers le maître inimitable, se subdivise en deux écoles, l'une, purement romanesque, qui exige que les sujets soient vraisemblables, mais défend qu'ils soient vrais, et qui ouvre aux imaginations le champ illimité où les Espinosa et

les Barahona de Soto ont vagabondé; l'autre, strictement historique, qui prend ses sujets de préférence dans le passé national, sert la patrie en même temps que la littérature, et restaure, dans l'édifice des vieilles légendes, les brèches ouvertes par le temps. Il n'est pas dans la poésie espagnole de ce temps jusqu'au plus spontané, jusqu'au plus populaire de tous les genres, celui des romances, qui ne subisse une double servitude. D'une part, les romances anciens, déjà imprimés au début du siècle sur des feuilles volantes, sont emprisonnés dans les *cancioneros* qui leur coupent les ailes pour les garder plus sûrement en cage. D'autre part, des poètes de métier surprennent ou croient surprendre les secrets de la muse populaire; ils composent des romances où l'art se montre, mais où manque l'inspiration propre à ces poésies; il y aura désormais des recettes pour fabriquer des romances comme il y en a pour fabriquer des épopées. A cette réglementation le théâtre devra lui aussi se plier. Aristote n'avait-il pas édicté les règles du drame en même temps que celles du lyrisme ou de l'épopée? Il fallut donc que le théâtre, coûte que coûte, connût sa loi comme les autres genres. Il fut englobé dans l'entreprise de réforme et d'épuration qui se poursuivait autour de lui.

C'est en 1580 qu'Herrera publie son commentaire sur Garcilaso. C'est exactement à la même époque que sur toute l'étendue de la péninsule, à Séville, à Valencia, à Saragosse, se produisent les tentatives pour substituer à la libre allure de la comédie populaire l'ordonnance majestueuse de tragédies dans le goût classique. Ce synchronisme n'est pas un effet du hasard. Il prouve que la réforme du théâtre tenait à des causes générales, qu'elle est un cas particulier d'une transformation qui la dépasse.

Parmi ces tragédies d'un modèle nouveau ou, pour mieux dire, renouvelé, celles de Fr. Jerónimo Bermúdez se présentent les premières, comme l'a remarqué l'auteur lui-même en intitulant *Primeras tragedias españolas* le volume où il les publia en 1577. Sa *Nise lastimosa*, où l'imitation du Portugais Ferreira adoucit, sans la contraindre, la rudesse de son inspi-

ration, — sa *Nise laureada*, qui couronne dans une apothéose posthume et macabre la pathétique histoire de Doña Inés de Castro, sont pour nous les plus anciens monuments d'un art dramatique qui se détourne de la tradition nationale pour regarder vers l'antiquité. Il est certain pourtant que Fr. Jerónimo Bermúdez a été devancé par Jean de Mal-Lara; ce robuste humaniste, capable entre tous d'arracher aux chefs-d'œuvre antiques les secrets de leur beauté, paraissait l'homme prédestiné pour transporter sans dommage la tradition d'Italie en Espagne; le malheur a voulu que de ses travaux il ne nous restât rien, à peine le souvenir. Un de ses disciples, Jean de la Cueva, plus prévoyant ou plus ambitieux, a fait imprimer, probablement en 1584, des pièces forgées dans l'atelier même de Jean de Mal-Lara. Elles sont nombreuses, trop nombreuses peut-être, quatorze au total, dont quatre seulement ont reçu de l'auteur l'étiquette de « tragédies ». Il en tenait en réserve une seconde série, qu'il songeait à imprimer en 1595; mais les temps étaient révolus, et ces tard-venues n'auraient point obtenu les mêmes applaudissements qui avaient salué en 1579 ou en 1581, dans les *Atarazanas* ou dans la *Huerta de Doña Elvira*, les débuts de Jean de la Cueva. Ceux même qui, comme Joachim Romero de Cepeda avaient naguère rivalisé avec lui, gardaient maintenant le silence¹. A

1. Sur l'école pseudo-classique de Séville, cf. Cueva, *Exemplar poético*, III, v. 532 :

« Ya fueron a estas leyes obedientes
 Los Sevillanos comicos, Guevara,
 Gutierre de Cetina, Coçar, Fuentes,
 El ingenioso Ortíz, i aquella rara
 Musa de nuestro Astrifero Mexia,
 I del Menandro Betico Malara.
 Otros muchos qu'en esta estrecha via
 Obedeciendo el uso antiguo fueron
 En dar luz a la comica Poesia
 I aunque alcançaron tanto, no ecedieron
 De las leyes antiguas que hallaron
 Ni aun en una figura se atrevieron. »

Il s'agit surtout, dans ce passage, de la comédie (*Menandro, comica Poesia*), mais les auteurs cités, du moins certains d'entre eux, par exemple Cetina, ont

la même époque, deux Valenciens, soldats et poètes, firent retentir dans leurs tragédies le fracas des armes et la musique de la poésie. *Los Amantes*, de Rey de Artieda, précédèrent les cinq pièces laborieusement ourdies par son compagnon d'armes et d'inspiration, Cristóbal de Virués. Cervantes, à peine libéré des bagnes algériens, eut tôt fait de prendre le vent : à Valencia même, où il passa après son débarquement à Denia, il put s'enquérir de la mode nouvelle, et très vite il y sacrifia : sa *Numancia* en naquit, ainsi que d'autres œuvres, ou perdues comme sa *Batalla naval*, ou mal venues comme ses *Tratos de Argel*. Plus de savoir-faire, une conception plus nette de l'art antique se trouvent dans les tragédies que Lupericio Leonardo de Argensola écrivit quand il quittait à peine les bancs de l'école : deux sur trois, la *Isabela* et la *Alejandra*, nous ont été conservées ; l'auteur lui-même ne les fit pas imprimer, ce qui donne à penser qu'au moment où il les composa, en 1585 environ, elles dataient déjà et se trouvaient en dehors du courant dramatique. Lorsque Gabriel Lasso de la Vega, en 1587, livra au public sa *Honra de Dido restaurada* et sa *Tragedia de la ruyna de Constantinopla*, il les accompagna de poésies lyriques, comme pour en excuser l'inopportunité.

Les noms et les titres qu'on vient de lire représentent l'effort tenté en Espagne, vers 1580, pour imposer au théâtre les obligations de l'art classique. Au total huit ou dix auteurs, et une trentaine d'œuvres : c'est un apport qui n'est point méprisable. Il y a des différences d'un auteur à l'autre, d'une œuvre à sa voisine : Cueva, par exemple, a pu être rangé

aussi écrit des pièces dans le genre sérieux. Or, Cetina mourut avant 1575 et Mal-Lara en 1571. Le groupe des poètes sévillans travaillait donc antérieurement à ces deux dates à l'élaboration d'un théâtre inspiré de l'antiquité. En réalité, Mal-Lara faisait, dès 1548, jouer une comédie, d'abord en latin, puis en langue vulgaire, intitulée *Locusta* ; ensuite, en 1561, à Utrera, une pièce allégorique. (Cf. A. Lasso de la Vega, *Historia y juicio crítico de la Escuela poética Sevillana en los siglos XVI y XVII*, 266.) A en croire Cueva (*Exemplar*, III, v. 700), Mal-Lara aurait composé « mille tragédies ». Négligeons cette gasconnade : il reste qu'à Séville appartient l'honneur d'avoir entrepris la réforme ou mieux la rénovation de l'art dramatique d'après les modèles et les préceptes antiques.

avec autant de raison parmi les sectateurs de la tradition nationale que parmi les adeptes de la renaissance néo-classique. Essayons, cependant, de marquer quelques traits communs à tout le groupe.

En premier lieu, les pièces se ressemblent en ce qu'elles sont toutes des tragédies, par où il convient d'entendre d'abord qu'elles se proposent moins de divertir les hommes que de les rendre meilleurs. Sans doute, Cueva a qualifié de « comédies » une dizaine de ses œuvres dramatiques, par exemple, *La muerte del rey D. Sancho y reto de Zamora por D. Diego Ordóñez* ou encore *La libertad de España por Bernardo del Carpio*, mais cette qualification tient, sans doute, à ce que le dénouement en est sinon heureux, du moins conforme aux vœux du spectateur. La valeur morale de l'œuvre n'est point compromise par là. Cueva, aussi bien que ceux qui se réclamaient exclusivement de l'art tragique, a donné au théâtre laïque un sérieux, une tenue, une hauteur d'inspiration qu'il n'avait jamais atteint en Espagne que par accident et sans y persister. C'est peut-être de cette efficacité de leurs œuvres sur les mœurs que nos tragiques se sont montrés le plus fiers. Argensola, dans le prologue de son *Isabela*, a marqué avec force le progrès que ses contemporains et lui-même avaient réalisé de ce chef sur leurs prédécesseurs : « Vous ne verrez point ici, dit-il à ses auditeurs, des comédies d'amour, ni des marjolets tendant de nuit leurs embûches, ni des filles aux lascives privautés ; voilà pourtant ce que le vulgaire admet. Mais moi, paré du cothurne, au lieu de ces farces, je vais vous conter des tragédies pathétiques, des événements tels que par eux les vices seront dévoilés : nourriture substantielle et insupportable à l'estomac des vicieux ¹ ». Et il insiste sur la fragilité

1. *Parnaso español*, VI, 315 :

« Pues publicando yo, que recitaba
Salcedo no comedias amorosas,
Nocturnas asechanzas de mancebos,
Y libres liviandades de mozuelas,
Cosas que son acetos en el vulgo ;

de la vie humaine comme sur la conclusion qui se dégage du spectacle d'une tragédie. C'est probablement pour rendre la leçon plus frappante que nos auteurs ont multiplié dans leurs intrigues les péripéties sanglantes, les meurtres froidement conçus, implacablement perpétrés et les raffinements de cette cruauté qui épouvantait, à deux siècles de distance, le sensible Moratín rédigeant ses « Origines du théâtre espagnol ». Leurs pièces ne s'achèvent pas sans que des fleuves de sang coulent. Quelques-uns même n'attendent pas au dénouement pour secouer les nerfs du public; ils provoquent, dès les premiers actes, quelque bon assassinat qui le mette en goût pour le massacre final. Virués s'est assuré, sur ce point, une supériorité incontestable. Il multiplie les morts pour nous apprendre à vivre, et cette prétention est commune à toute l'école pseudo-classique.

La leçon sera d'autant plus frappante que ces catastrophes frapperont de plus nobles personnages. Argensola remarque, dans le prologue de son *Alejandra*, que la tragédie est née des infortunes princières, *nacida de desgracias de los príncipes*. Il faudra bien, aux premiers rôles, donner un entourage plébéien, mais on évitera de le recruter parmi des manœuvres attachés à la glèbe ou à leur métier, tels les laboureurs de Lope de Rueda ou les marchands de Timoneda; on admettra de préférence les bandits, qui sont l'élite de la pègre, les bergers, qui forment, en littérature, une sorte d'aristocratie, et les gens de maison, si utiles auprès des grands dans l'emploi de confidents. Mais rien n'est plus capable d'ennoblir la fable tragique que les allégories, les fantômes ou les dieux de la mythologie païenne. Aussi, Cueva et Cervantes en ont-ils tiré grand

Sino que de coturnos adornado,
En lugar de las burlas, os contaba
Miserables Tragedias y sucesos,
Desengaños de vicios, cosa fuerte,
Y dura de tragar a quien los sigue :
Vosotros, por no ser amigos de esto,
Venís á ver los trágicos lamentos,
Y la fragilidad de vuestra vida. »

parti. Némésis, Morphée, Diane, Vénus, le fleuve Bétis d'une part; l'Espagne, la Guerre, la Faim, la Maladie, le fleuve Duero d'autre part, voilà les figures qui peuplent l'*Infamador* de l'un, la *Numancia* de l'autre¹. C'est surtout dans l'histoire qu'on ira chercher les héros : histoire vraie ou fausse, chronique ou légende, il n'importe. L'essentiel, c'est qu'une longue tradition ou une renommée éclatante les ait accrédités. Ainsi ils seront vrais, ou du moins les spectateurs croiront à leur vérité, et l'auteur prendra soin de ne rien écrire qui aille contre cette croyance. L'histoire est le fondement de la tragédie² : ce sont les propres paroles de Cueva. Libre à la comédie d'inventer de toutes pièces ses fables et ses personnages; défense lui est faite par le législateur du Parnasse sévillan, qui blâme du même coup ses propres « comédies », d'usurper un seul nom historique³. La tragédie reçoit le monopole d'emprunter aux tables de la renommée ses héros et ses intrigues : ce sera pour ceux-là une garantie de noblesse, pour celles-ci une garantie d'authenticité.

Le style devra être digne de tels garants. Il abandonnera définitivement la prose pour la poésie. Le vers, pour devenir tragique, empruntera à l'épopée des accents relevés, et au lyrisme une harmonie pleine de douceur⁴. Tous les genres nobles concourront à en accroître le prestige, comme si la tragédie, oubliée ou inconnue naguère, prétendait maintenant réduire à l'état de vasselage la poésie entière. A son service on mettra les épithètes et les rimes ingénieuses; le vers, lorsqu'il ne sera pas *suelto* ou blanc, comme il est arrivé souvent dans ces tentatives pseudo-classiques, se terminera de manière que le son soit à la fois une caresse pour l'oreille et une surprise

1. Il y a aussi beaucoup de personnages allégoriques (la République, la Discorde, l'Envie, l'Ambition) dans la tragédie de Gabriel Lasso de la Vega, *Tragedia de la ruyna de Constantinopla, cabeza del imperio Griego, por Mahometo Soliman, gran turco*.

2. « La Istoria en que se funda la Tragedia. » Cueva, *Exemplar poético*, III, v. 712.

3. Juan de la Cueva, *Exemplar poético*, III, v. 718-720.

4. *Id.*, *ibid.*, v. 703-704.

pour l'esprit. Argensola ramènera à la fin des vers un seul mot plusieurs fois répété¹, tour à tour verbe et substantif, tour à tour simple et composé, toujours pareil et jamais le même. Si quelque monotonie pouvait naître de ces rimes trop symétriques et des figures de style dont elles s'accompagnent, on y parera par un emploi surprenant des adjectifs. L'épithète, qui souille la prose, est une parure pour la poésie². Jean de la Cueva l'affirme, aussi bien que Herrera. Ne croyez pas, après cela, que ce style, où la rhétorique et la poésie prodiguent leurs artifices, conviendra mal à la scène; il y aura au contraire harmonie entre le fond et la forme : aux sentiments qui sortent de l'ordinaire, il faut une expression qui ne soit pas vulgaire.

Telles sont, dans leurs lignes essentielles, les tragédies que l'Espagne a vu éclore aux environs de 1580. On pourrait peut-être, en y mettant quelque complaisance, leur trouver des antécédents en Espagne. Nous n'en devons pas moins recon-

1. Cf. *Parnaso español*, VI (*la Isabela*), 343, où *culpa* (subst., puis verbe) rime avec le composé *disculpa* dans l'octave suivante :

« Carecen ya mis yerros de *disculpa* :
Qualquiera de estas cosas me la quita;
Y a todos el ejemplo de mi *culpa*
El camino del vicio facilita :
Que quando quien los hombres torpes *culpa*,
Sabemos que ese mismo les imita,
Entonces la maldad autorizada
Con facil ocasion es tolerada. »

Cf. *ibid.*, 417, où *cerca* est traité comme l'avait été *culpa* :

« En este su real Palacio fuerte,
Ceñido de este muro que lo *cerca*,
En vano tan murado, pues la suerte
Enemiga le dio mucho más *cerca*,
Lejos el pensamiento de la muerte,
Evidente señal de que se *acerca*,
Estaba mi cruel hermano, quando
Aja le va colérica buscando. »

2. Juan de la Cueva, *Exemplar poético*, III, v. 706-708.

« Con Epitetos adornar procura
Tus versos, que al Poeta hermosean
i al Orador ofenden la escritura. »

naître leur originalité : elles apportaient une variété encore inconnue de l'art dramatique ; elles ont donné, en leur temps, la sensation de la nouveauté, — sensation que nous n'éprouvons plus, car nous y retrouvons de vieilles connaissances qui nous sont familières depuis Sénèque.

Y a-t-il donc eu, à cette date de 1580, une action directe de la tragédie antique sur la tragédie moderne ? Il ne le semble pas. Pareille influence n'aurait pu s'exercer que par des traductions, puisqu'en fait, rares étaient les personnes capables de lire dans le texte original sinon les tragédies latines (qui n'étaient elles-mêmes que des copies), du moins les modèles grecs. Or, très peu de tragédies ont été traduites en espagnol au seizième siècle, et ces traductions se placent généralement avant 1580, dans la première moitié du seizième siècle. C'est le cas pour l'« Électre » de Sophocle, que Pérez de Oliva publia à Burgos, en 1528, sous le titre de *La venganza de Agamenon*, et pour quelques-uns des chefs-d'œuvre d'Euripide, que le même Pérez de Oliva, puis Boscán, mirent en prose castillanne, sans qu'il soit certain que l'imprimerie ait divulgué immédiatement ces versions. En somme, l'ère des traductions a coïncidé avec l'ère des grands humanistes, les Alonso de Valdés, les Alvar Gómez, les Luis Vives, les Juan de Vergara, les Nuñez de Guzmán, dont l'activité s'est surtout manifestée avant 1550. Ces humanistes de la première génération étudiaient l'antiquité pour elle-même, sans mêler au culte qu'ils lui rendaient aucune préoccupation d'en tirer parti ; ils cherchent à la comprendre, non à la copier¹. La génération suivante voulut

1. On trouvera la *Venganza* (sic) de Agamenon, et la *Hécuba triste*, traduites, l'une de Sophocle, l'autre d'Euripide, par Pérez de Oliva, au t. VI du *Parناسo español*, 191 et 251. — Il y a une édit. de la *Vengança de Agamenon* datée de Burgos 1528, et une réimpression datée de 1586 et augmentée de *Hécuba triste*. Sur Boscán, traducteur d'Euripide, cf. *Antología de poetas líricos castellanos*, XIII, 154-156. Pedro Simón de Abril a traduit la *Médée* d'Euripide, mais cette traduction, quoique antérieure, ne semble pas avoir été imprimée avant 1599, à Barcelone, trop tard par conséquent pour entrer ici en ligne de compte. Cf. Pellicer, *Ensayo de una bibliotheca de los traductores*, 147.

exploiter à son profit la veine antique : avec Herrera, la poésie lyrique fouille l'Écriture, Pindare, Horace, pour leur dérober des images, des strophes, des inspirations. Ercilla et les poètes épiques pillent les épaves d'Homère, de Virgile et de Lucain ; ils s'y approvisionnent de tous les ingrédients nécessaires à l'épopée. Les poètes dramatiques enfin dépouillent les tragiques grecs, mais surtout Sénèque, qui leur était plus accessible.

Ils le font d'ailleurs avec désinvolture et sans aucune recherche d'exactitude, avec un sans-gêne auprès duquel les traductions ou adaptations des humanistes sont des merveilles de fidélité. Comparez les deux traductions élaborées avant 1533 (il mourut cette année-là) par Hernán Pérez de Oliva avec n'importe laquelle des tragédies pseudo-classiques qui virent le jour cinquante années plus tard, et le changement dans la méthode apparaîtra avec évidence. Certes, à examiner de près *La venganza de Agamenon* et la *Hécuba triste*, on s'aperçoit que Sophocle et Euripide sortent de cette version passablement maltraités. Les passions et le langage sont accommodés à l'usage moderne ; quelques personnages disparaissent, d'autres surgissent que rien ne faisait prévoir. Mais pourtant l'inspiration, l'intrigue, le caractère des protagonistes n'ont reçu aucune atteinte grave ; l'esprit, sinon la lettre, a été sauvé.

Nos poètes tragiques de 1580 n'ont plus le même respect. C'est un fait digne de remarque : sur les trois dizaines de tragédies à l'antique qu'ils nous ont laissées, il n'y en a pas une seule qui puisse être qualifiée de traduction ni même d'adaptation. L'un d'eux, Jean de la Cueva, a écrit une épître entière pour flageller les poètes qui s'abaissent dans leurs œuvres à des traductions ou à des imitations¹. Bien mieux, à quelques exceptions près, ils n'ont pas même emprunté le sujet de leurs pièces, à défaut du développement, à l'antiquité grecque ou latine. Lorsque le français Baïf, s'abandonnant au transport sacré des Bacchantes, voulut sacrifier sur l'autel de la Tragédie

1. Cf. Gallardo, II, col. 643.

le bouc symbolique, c'est une Antigone doublement grecque, par l'origine et par l'inspiration, qu'il mit à la scène. En Espagne, on ne perdit jamais entièrement, pour se rapprocher de la tradition classique, le sens des réalités nationales. Cueva a mis au théâtre plusieurs épisodes de l'histoire d'Espagne. Bien plus, en insérant des romances traditionnels dans la trame de ses vers, il a conservé mieux que le souvenir, la teneur même des récits héroïques où revivaient les prouesses des ancêtres. Le théâtre patriotique qu'il a créé a éclipsé les tentatives plus timides de ses rivaux. Mais est-il juste d'oublier que Artieda, pour écrire ses *Amantes*, a exploité une légende régionale; que Cervantes, dans sa *Numancia*, a exalté la farouche indépendance de l'Espagne antique; qu'Argensola enfin place à Saragosse, dans le palais royal, l'action de son *Isabela* et que la pièce, mi-chrétienne mi-musulmane, symbolise les vicissitudes de l'Espagne médiévale, tiraillée tour à tour entre deux maîtres et deux religions? En vérité, si nos auteurs ont pris le cadre de leurs pièces aux grands classiques de l'antiquité, ils y ont mis des sujets empruntés pour la plupart aux traditions nationales.

Ce cadre lui-même, ils l'ont retouché pour l'adapter plus exactement aux nécessités nouvelles de l'art dramatique. L'un d'entre eux, Lupercio Leonardo de Argensola, a indiqué dans le prologue de son *Alejandra*, les principales de ces retouches : « A mesure que j'ai pris de l'âge, fait-il dire à la Tragédie, j'ai enfreint les préceptes posés par Aristote; j'ai perdu un acte sur les cinq entre lesquels j'avais coutume d'être partagée; puis j'ai perdu aussi ces chœurs qui étaient intercalés entre mes scènes et, à vrai dire, je ne regrette pas semblable perte, puisque j'évite à ce prix le reproche de prolixité¹. » Réduction du nombre des actes, suppression des chœurs : il y a autre chose encore qu'Argensola a passé sous silence et qui est la versification. La poésie espagnole pouvait prétendre, dans une certaine mesure, à l'imitation des rythmes antiques : non pas

1. *Parnaso español*, VI, 422.

certes en créant je ne sais quel système de versification barbare fondé uniquement sur la quantité et voué d'avance à l'insuccès, mais par un emploi judicieux de l'hendécasyllabe *suelto*, ou blanc, que l'absence de rime et la cadence toute proche de l'iambique sénnaire rapprochaient d'un vers latin ou grec. Or, ni Cueva ni Artieda ne se sont contentés d'un rythme unique et monotone ; s'ils se sont largement servis de l'hendécasyllabe blanc, ils ont fait aussi appel à d'autres combinaisons rythmiques et parmi celles-ci aux vers proprement nationaux, tel le vers de romance, qui devait peu de chose à l'Italie ancienne et qui ne devait rien à l'Italie moderne. En sorte que sur tous ces points nous constatons l'indépendance des tragiques espagnols à l'égard des tragiques grecs ou latins. L'imitation de l'antiquité n'était point pour eux une routine, mais un stimulant à innover. Ils se souviendront de leurs modèles, ils ne s'y asserviront pas. Ils seront originaux jusque dans leurs copies, et au total ils écriront des tragédies qui seront très peu dans le goût antique. Leur mérite, c'est moins d'avoir restauré dans son intégrité une forme d'art à jamais abolie que d'avoir enrichi d'une variété nouvelle le théâtre espagnol.

De cette création ils ont eu clairement conscience ; elle est l'œuvre de leur volonté, et cela revient à dire qu'ils ont raisonné leur art et qu'ils ont été théoriciens en même temps qu'auteurs. Tous, tôt ou tard, ils ont écrit un art poétique. C'est quelquefois tout un poème, comme le massif et substantiel *Exemplar poético*, de Jean de la Cueva ; c'est quelquefois une modeste épître, comme la *Epístola al marqués de Cuellar*, de Rey de Artieda, ou comme ces causeries des frères Argensola, qui font parfois songer à Horace et parfois à Boileau. C'est même une simple digression comme celles que Cervantes a insérées dans le *Quijote* ou dans *El Rufián dichoso* ; mais, quelle que soit l'importance de ces dissertations, c'est toujours un enchaînement de propos dogmatiques où l'art du théâtre est considéré dans ses principes plutôt que dans ses résultats. De ces poètes transformés en critiques gardons-nous comme de guides dangereux ; il leur est arrivé à peu près la même aven-

ture qu'à Corneille composant l'*Examen* de chacune de ses tragédies longtemps après la date de leur représentation. Il s'ingénie à faire cadrer des pièces, qui restent marquées à son sceau, avec des théories qu'il ne devait faire siennes que longtemps après; et sa dialectique normande s'épuisa à établir cette correspondance impossible. Nos Espagnols se sont, le cas échéant, franchement contredits, et leurs écrits théoriques ne sont pas toujours la justification, mais très souvent la condamnation de leurs tragédies. Retenons-en seulement, pour l'instant, leur ambition de légiférer et notons à leur actif qu'ils ont été en Espagne les plus anciens préceptistes de l'art dramatique. Seul Bartolomé de Torres Naharro les a devancés, dans le *Prohemio* de sa *Propalladia*; encore s'y occupe-t-il surtout de détails purement techniques, de recettes plutôt que de préceptes; elles sont relatives soit à la division en cinq actes, soit au nombre des personnages, soit à la classification des comédies, et la seule considération d'ordre esthétique qu'il se permette touche à la « convenance » (*decoro*), ou bon goût, auquel le poète doit s'attacher aussi fermement que le pilote à son gouvernail. Nos tragiques de la fin du seizième siècle ont été plus loin : aux remarques éparées qu'il avait formulées, ils ont voulu substituer un corps de doctrine plus ou moins cohérent, mais qui embrassait l'ensemble de l'art dramatique. En un sens, Alonso López Pinciano n'a été que leur continuateur; et s'il s'en est tenu plus fermement à la théorie formulée par Aristote, s'il l'a interprétée avec plus de profondeur et moins de lacunes, sa *Filosofia antigua poética* (1596), qui est un traité et non un poème, n'appartient pas moins à la même lignée que l'*Exemplar* de Cueva. Aristote et la doctrine classique étendent sur tous leur patronage.

Rien pourtant ne serait plus injuste que d'assimiler un Jean de la Cueva ou un Rey de Artieda à ces glossateurs de profession qui, depuis López Pinciano jusqu'à González de Salas, en passant par Francisco Cascales, ont prétendu révéler la pensée du Stagirite. Même lorsqu'ils dogmatisent, nos dramaturges se souviennent de ce qu'ils sont. Leurs œuvres dramatiques ne

sont pas l'application de leurs théories, mais leurs théories sont la résultante de leurs œuvres; et cela suffit à les distinguer des auteurs didactiques. S'ils avaient prétendu traiter doctement, sur la base de la doctrine classique, des conditions de l'art dramatique en Espagne; s'ils avaient visé à une réforme complète du théâtre, leur entreprise ne se serait pas accommodée des deux graves lacunes qu'on y découvre. En effet, ces restaurateurs de l'art classique ignorent le théâtre comique et le théâtre religieux. Ils les laissent en dehors de leur tentative de restauration. Et cependant, quoi de plus tentant pour eux que de construire une comédie d'après les modèles fournis par l'antiquité? On les connaissait, ces modèles; on les avait traduits en espagnol; et il est piquant de constater que, si c'est Sénèque qu'on imitait en ce siècle, ce sont Plaute et Térence qu'on traduisait¹. Ces *palliatae*, que deux siècles avant Jésus-Christ on représentait sous la toge romaine, se drapaient, seize siècles plus tard, dans la cape espagnole, sans qu'elles perdissent sous ces vêtements si divers leur physionomie grecque. Hors des collèges, sur la scène publique, on voyait revivre dans des adaptations Sosie, Pamphile, Simon ou Chremes en compétition avec les héros tragiques que les poètes d'Espagne modelaient au même moment selon les procédés antiques². Comment donc ces poètes n'ont-ils pas un jour, sur les moules dérobés à Plaute ou à Térence, fabriqué une comédie qui eût été à la fois grecque, latine et espagnole, écrite tout entière en castillan, à la différence des comédies universitaires et, par suite, accessible au grand public aussi bien qu'à l'élite? Sans doute Timoneda l'avait tenté, mais ses deux comédies plautiniennes datent de 1559, soit de vingt ans avant la date où nous sommes, et elles n'ont d'ailleurs aucune prétention savante.

1. Sans entrer dans le détail des comédies de Plaute qui ont été traduites dans la première moitié du seizième siècle (on en trouvera l'indication dans les *Orígenes* de Moratín, nos 20, 43, 86, 87, etc..., et dans Salvá, I, n° 1355 sq.; cf. *supra*, :60), il importe de noter ici qu'à l'époque même qui nous occupe, six comédies de Térence ont été traduites par Pedro Simón de Abril (Saragosse, 1577) et que le même traducteur a fait passer en espagnol le *Plutus*, d'Aristophane.

2. Cf. le passage cité *supra*, 247, n. 1.

D'autre part, puisqu'ils avaient instauré dans leur patrie la pompe et la dignité de l'art tragique, n'auraient-ils point pu tenter d'en faire l'application au théâtre religieux ? D'un côté et de l'autre il y a une égale majesté, une égale aspiration vers ce qui rehausse la vie humaine, lui donne son prix et ses sanctions. Un Virués, un Argensola, qui se piquaient d'être des moralistes jusque sur les planches, auraient distribué leur vertueux enseignement sous les auspices de l'histoire sacrée aussi bien et peut-être mieux que par les artifices d'une intrigue profane. Les préceptes d'Aristote ne les enchaînaient point d'assez près pour qu'ils fussent gênés d'aborder un domaine inconnu de son temps. Ils avaient, pour les encourager, l'exemple de quelques devanciers : Vasco Díaz Tanco de Fregenal avait écrit, peu après 1500, trois tragédies tirées de l'Écriture, un *Absalón*, un *Amán*, un *Saúl y Jonatás*¹; Micael de Carvajal avait fait jouer, vers 1520, la *Tragedia llamada Josefina*, et Mal-Lara lui-même avait repris, vers le milieu du siècle, le sujet déjà traité d'*Absalón*. Ces précédents ne servirent de rien. Ce sont les Jésuites qui semblent, dans la seconde moitié du seizième siècle, avoir acquis le monopole des tragédies sacrées, et ils les représentent en latin à l'ombre des collèges et des cathédrales. Voyez, par exemple, la tragédie de *Saul furens* (1554), composée par le Père Dionisio Vázquez, la « Transmigration de Babylone » (1561), chef-d'œuvre du Père Alonso de Heredia, et toute la série des tragédies à la fois catholiques et universitaires qui sont écloses à Palencia au même moment². N'aurait-on point pu laïciser sinon l'inspiration, du moins la langue et l'appareil de ces pièces ? Pourquoi n'a-t-on pas tenté sur les modèles légués par l'antiquité une tragédie sacrée ? Comédie à la Térence, tragédie de sujet chrétien, ce sont deux terrains où nos poètes pseudo-classiques ne se sont pas aventurés. La raison en est claire : à l'époque où ils écrivaient, pièces religieuses et comiques abondaient sur tous les points de la pénin-

1. Cf. Gallardo, II, col. 785.

2. Cf. Manuel Cañete, 137-138.

sule. Il est bien vrai qu'elles ne respectent en rien les préceptes d'Aristote. Nées en dehors de toute préoccupation d'art ou de doctrine, elles s'étaient développées librement, pour égayer le peuple à ses heures de loisir ou concourir à la splendeur des cérémonies religieuses. Telles qu'elles étaient, avec leur absence de prétention littéraire, elles existaient, et cela a suffi pour que nos poètes n'entreprissent rien de ce côté. Ils ne prétendaient pas, en effet, tuer ce qui avait envie de vivre. Ils s'étaient simplement rendu compte que les pièces jouées avant eux en Espagne ne remplissaient pas toute la sphère où s'exerce l'action de l'art dramatique. Elles divertissaient les spectateurs ou elles les catéchisaient : il restait à les émouvoir.

Mais eux, les derniers venus dans le monde du théâtre, ils n'ont pu échapper à l'influence du milieu. L'antiquité et ses chefs-d'œuvre avaient beau être le modèle qu'ils se proposaient, il était impossible qu'ils ignorassent ce théâtre, de destination populaire et de verve déréglée, dont les œuvres, souvent représentées par les troupes ambulantes, s'imposaient à leur attention. Pris entre leur idéal et cette réalité, ils ont oscillé de l'un à l'autre, et l'histoire du théâtre espagnol, ce que du moins nous en pouvons connaître, n'est guère, pendant une dizaine d'années, de 1575 environ jusqu'à 1585, que l'histoire de ces oscillations. Chacun de nos auteurs, selon son tempérament et son éducation, s'est montré plus sensible à l'une ou l'autre impulsion, mais tous ils ont tenté un compromis entre les goûts de la foule et les formules de la tragédie classique ; entre la tradition nationale, définitivement instaurée par Lope de Rueda, et la seule forme d'art qu'ils connussent, celle qui leur venait de l'antiquité, soit directement, soit par les Italiens. Le problème que leurs œuvres posent, c'est donc de déterminer dans quelle mesure l'art antique y est accommodé au goût moderne, les modèles grecs aux traditions espagnoles, et l'esprit de l'antique tragédie à la vulgarité des temps nouveaux.

II

Deux noms représentent pour nous les tentatives qui furent faites à Valencia : Rey de Artieda et Cristóbal de Virués. L'un et l'autre ils ont été à la fois soldats, humanistes et poètes. Ils ont combattu côte à côte à la bataille navale de Lépante. Ils se sont nourris, à Valencia même et au cours de leurs pérégrinations italiennes, de la moelle de l'antiquité. Et toujours, à travers les accidents d'une existence mouvementée, ils ont rimé infatigablement, ajoutant les sonnets aux *canciones*, les tragédies aux épithalames.

De Rey de Artieda, si nous possédons tout un recueil lyrique, les *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*, publié à Saragosse en 1605, il nous reste une seule œuvre dramatique : *Los Amantes*, imprimée à Valencia, en 1581, chez la veuve de Pedro de Huete. Ni de *El príncipe vicioso*, ni de *Amadís de Gaula*, que les bibliographes valenciens attribuent à Artieda, nous n'avons la moindre nouvelle ; et de *Los encantos de Merlín*¹, qu'il avait composé, au témoignage de Rojas Villandrando, nous trouvons bien la mention dans le catalogue des pièces manuscrites que garde la Bibliothèque municipale de Madrid, mais, vérification faite, la comédie qui se pare de ce titre, c'est tout simplement celle qui se trouve au tome V des *Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, avec la signature de Luis Vélez de Guevara, sous le titre de *El embuste acreditado y el disparate creído*. Elle est d'ailleurs répétée, au tome XXXIV de la même collection, sous un titre abrégé, et attribuée cette fois à Juan de Zabaleta.

De la perte de ces trois drames, n'essayons pas de nous dédommager en dénombrant le menu bagage d'Artieda. Il y a

1. A. de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, édition de 1901, I, 145 : « Hizo entonces Artieda | sus *Encantos de Merlín* | y Lupercio sus tragedias. »

de tout un peu dans ces poésies dont la plupart, inspirées par les circonstances, ne méritent guère de leur survivre : gloses, stances, satires ou discours, lus, en 1593, dans les séances de l'Académie des Nocturnes, — sonnets liminaires que la complaisance du poète ne refusait pas à ses amis Cristóbal Moreno, Francisco de Segura ou Salas Barbadillo, — octaves à Philippe II lors de son entrée à Valencia, dont nous ignorons le texte authentique, bien qu'il ait été imprimé en 1586, mais dont nous pouvons prendre une idée par les notes de voyage du Flamand Henri Cock, archer au service du roi d'Espagne, et venu avec lui à Valencia¹. Aussi bien, parmi ces poésies d'occasion, Artieda lui-même a fait une sélection : les *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro* ne sont guère qu'un florilège où, âgé déjà de plus de cinquante-cinq ans, il a recueilli et classé avec méthode les plus belles fleurs de sa gerbe. Il les y a réparties en trois sections : les poésies lyriques d'abord, dont le rythme est l'octave, sauf une exception, et qui célèbrent pour la plupart un événement de la vie publique, tel que mariage, naissance ou décès d'un personnage fameux ; en second lieu, les épîtres ou lettres familières, écrites toutes en tercets ; enfin, les sonnets et les épigrammes, dont la saveur est tempérée par un lot de poésies religieuses, reléguées sans aucun scrupule, et conformément à un usage très répandu, dans les dernières pages du volume. Dans ce cadre, Artieda a réuni ses chefs-d'œuvre, par exemple ce fameux sonnet : « Contre l'espérance », dont on connaissait, dès le début du dix-septième siècle, au moins quatre versions différentes et qui figurait, avant même que son auteur l'eût imprimé, dans toutes les anthologies². On peut regretter qu'Artieda se soit trop préoccupé, dans la disposition de son

1. *Relacion del viaje hecho por Felipe II en 1585*, par Henrique Cock, édit. Morel-Fatio et Rodríguez Villa. Madrid, 1876, 227-236. Les vers de bienvenue, que Cock a relevés sur les arcs de triomphe, n'étaient point tous de Artieda, la cité ayant aussi fait appel, pour les composer, au concours de trois autres poètes : Vicente Blas García, Juan Torella et Pablo Seva.

2. Cf. *El Prado de Valencia*, de Gaspar Mercader. Toulouse, 1907, 162 et la n. 1.

livre, de l'ordre logique et pas assez de la succession chronologique. Il a mis sur le même plan des pièces composées à un intervalle de trente-cinq, peut-être de quarante années, mais, en fait, le dommage n'est pas grand si, de la première poésie à la dernière, l'inspiration reste à peu près la même.

Los Amantes ont été imprimés en 1581. Mais avant d'être imprimés, ils ont été joués. Dans l'épître qui précède la pièce, Artieda nous entretient de quelques particularités des tragédies modernes : « Des chœurs, déclare-t-il, j'en ai vu d'imprimés, *il y a peu de mois*, dans les deux *Nises*, car c'est ainsi que leur auteur les nomme¹. » Les deux *Nises*, c'est-à-dire *Nise lastimosa* et *Nise laureada*, de Fr. Jerónimo Bermúdez, ont été publiées à Madrid en 1577, et c'est très peu de mois après cette publication qu'Artieda, on vient de le voir, rédigeait l'épître liminaire de *Los Amantes*. A cette date, environ au début de 1578, la pièce elle-même était composée, connue, représentée peut-être, préparée déjà pour l'imprimerie. Force nous est donc de reporter au plus tard à 1578 la date de *Los Amantes*; la pièce devient ainsi antérieure à d'autres œuvres dont on a pu croire qu'elle était une imitation, par exemple aux tragédies de Jean de la Cueva. Renversons les rôles, comme nous y invite un examen plus exact de la chronologie, et déclarons-le sans réserve : si c'est à Séville que se sont formés les premiers linéaments d'un théâtre d'inspiration classique, c'est à Valencia qu'a été élaborée la première œuvre, complète et digne d'une aussi noble tradition, qui nous en soit restée.

Qu'Artieda ait tardé à faire imprimer ses *Amantes*, la faute en est vraisemblablement aux incertitudes de sa carrière. La poésie, le droit, l'astronomie et le métier des armes l'ont tour à tour attiré, sinon retenu. Ses origines le prédestinaient à la basoche; son père était un notaire aragonais, qui s'était fixé à

1. « Ya de los coros ni hay rastro, ni sombra,
aunque impressos los vi, no ha muchos meses,
en dos *Nises*, que assi el autor las nombra. »

Valencia en 1548, un an avant qu'y naquit son fils André, et celui-ci, bachelier ès arts dès octobre 1563, s'adonna aux études juridiques à Lérida d'abord (octobre 1565-juin 1566), puis à Toulouse. Entre temps, sans même solliciter la sanction d'un diplôme universitaire, il abandonne la toge pour les armes. Il entre au service du roi, assiste aux batailles de Chypre et de Lépante, mais rentre bientôt au logis, sans que nous puissions dire exactement pourquoi. Il se marie, prend le titre de bachelier en droit (6 octobre 1574) et devient père, en mars 1575, puis en septembre 1576, de deux garçons. Bientôt, cependant, il reprend le métier militaire et meurt le 16 novembre 1613, après quarante-sept ans de services.

Soldat et capitaine, il n'oublia point les succès littéraires de son adolescence, constatés, dès 1564, par Gil Polo, qui lui accordait une place dans le Panthéon des écrivains valenciens, connu sous le nom de *Canto de Turia*¹. Dans un sonnet, lui-même nous confesse qu'il ne doit aucune reconnaissance à Junon, déesse de la richesse, qu'il n'eut guère le loisir d'apprécier les charmes de Vénus, et que seule Pallas, la savante et la guerrière, lui a assuré « une modeste renommée, parmi les guerriers et les lettrés² ».

De l'originalité de sa tragédie *Los Amantes*, Artieda a eu conscience. On s'en tient habituellement, sur ses théories dramatiques, à l'« Épître au marquis de Cuellar³ », que l'on se plaît à considérer comme un traité en règle. En réalité, ni le

1. Gaspar Gil Polo, *La Diana Enamorada*, Madrid, 1802, 161.

2. Cf. *Disc., epíst. y epigr. de Artem*, fol. 92r., le sonnet intitulé : *El estado de Artemidoro*. Artemidoro était le surnom poétique de Artieda :

« La qual [Juno] conmigo siempre fue auarienta,
De entrañas cortas, pessimas y malas.

Palas me honró con borlas y gineta,
Y diome moderado nombre y fama
Entre la gente armigera y discreta.

Venus ni me dexó dormir en cama,
Ni el niño despuntó por mi saeta,
Ni supe lo que el mundo plazer llama. »

3. Publiée dans les *Discursos, epíst.* (1605), et réimprimée notamment dans la B. A. E., XLII, 539.

sujet qu'elle traite ni la date où elle a été composée, n'ont le moindre rapport avec *Los Amantes*. Elle en constituerait plutôt la critique. L'Épître, d'ailleurs, mérite sa réputation : c'est une œuvre facile, joliment versifiée, riche en traits malicieux, en anecdotes piquantes, et où ne manque même pas une pointe de paradoxe. Artieda, par exemple, y affirme doctoralement que la comédie et l'économie domestique se proposent le même objet, qui est d'organiser la famille sur la base de la morale. Ne nous y laissons pas prendre : l'Épître traite uniquement de la moralité au théâtre, et par « théâtre » elle entend les comédiens encore plus que les comédies, le spectacle des coulisses autant que celui représenté sur la scène. Quand d'aventure Artieda pose une question de doctrine littéraire, — et il ne s'y résout qu'incidemment et sans jamais édifier une théorie en forme, — il se réfère manifestement à un art dramatique très différent de celui des *Amantes* ; les noms même qu'il cite, ceux de Tárrega, d'Aguilar, de Lope de Vega nous reportent à une époque postérieure de dix années au moins à la date de sa tragédie.

C'est ailleurs qu'il faut chercher les véritables théories d'Artieda, notamment dans sa dédicace à D. Tomás de Vilanova. La première partie de cette épître dédicatoire est un discours en vers sur le poème dramatique, un des mieux informés, des plus fermes aussi que ce temps-là ait produits. Le fond en est une antithèse entre le théâtre antique et le théâtre moderne, « *theatrum odiernum* », comme l'écrit Artieda, qui a pris soin d'imprimer, en marge de ses vers, des sommaires en langue latine. Nous voilà déjà avertis que si notre auteur prend son point de départ chez les Anciens, il ne se résigne pas pour cela à les suivre exclusivement.

Son indépendance n'est pas un effet de l'ignorance. Il a étudié consciencieusement le théâtre antique, aussi bien dans son organisation matérielle que dans ses chefs-d'œuvre. Il a lu Sénèque le Tragique, dont il cite la *Médée*. Il a lu aussi, soit dans le texte, soit dans une traduction latine, des tragédies grecques, notamment l'*Ajax* de Sophocle ; la preuve en est

dans ces deux vers des *Amantes*¹ où, se souvenant d'une des scènes les plus pathétiques de la pièce antique, il nous représente la course errante d'Ajax en proie à la folie. D'autre part, ses pérégrinations l'avaient conduit plus d'une fois à la prochaine Sagonte. Il avait rêvé parmi les ruines du théâtre romain, aux flancs de l'acropole d'où les yeux se divertissent à travers les haies de cactus au contraste de la mer si bleue et de la *huerta* aux reflets d'émeraude ; dans son rêve, il avait peuplé cette scène déserte d'acteurs haussés sur des cothurnes : « theatrum, scena, socci, cothurnus », ainsi résume-t-il, dans ses notes marginales, le thème de ses réflexions. Par suite, les pièces antiques ne sont pas à ses yeux purement livresques ; il en retrouve sur place l'appareil scénique, et il croit les voir revivre. Trois traits surtout lui paraissent les caractériser : l'emploi des chœurs, la noblesse des personnages et des situations, la recherche de la vérité ou du moins de la vraisemblance². Artieda, personnellement, ne trouve pas grand chose à y reprendre. Mais il fait réflexion que tout se modifie, même les vieux usages. L'Espagne a maintenant atteint sa majorité — *está en su edad robusta*. — Sa langue et sa puissance militaire

1. Cf. III, 2 :
 « Que dañe una pequeña resistencia
 Siendo grande la perdida y la injuria,
 Danos muy clara prueua y testimonio
 Sobre el arnes de Achilles, Telamonio.
 De qué siruió lo que allanar pudiera,
 Lleuarlo por rethoricas y votos,
 Sino para yr despues como una fiera
 Por tremedales, paramos y sotos? »

Il se peut qu'en parlant de *rethoricas* Artieda se soit souvenu des *Métamorphoses* d'Ovide (XIII, 1-399), où l'attribution des armes d'Achille est réglée par l'assemblée des chefs, — *manus procerum*, — après un grand discours de chacun des compétiteurs ; mais les deux vers sur la fuite d'Ajax — de laquelle il n'est parlé ni dans l'*Odyssée* (ch. xi) ni dans les *Métamorphoses* — ne peuvent avoir été inspirés que par la tragédie de Sophocle.

2.
 « La qual [la Tragedia] ni suffre estado humilde o chico,
 Ni habla jamas de cosa que no sea
 Verdad, o no lo llegue a ser tantico...
 Hauia entre los autos coro, y coro,
 El qual hablando al pueblo despertaua
 El sentimiento, lagrymas y lloro. »

lui ont constitué une personnalité; elle a le droit de suivre son propre goût. Or, la disposition même des théâtres s'est transformée : dix mauvaises planches, deux draperies, un tapis ont remplacé l'édifice grandiose de jadis. Des chœurs, malgré une exception récente, on a perdu jusqu'au souvenir : ils sont pour la pièce comme une entrave qui nuit à l'aisance des mouvements. Écartons en même temps un souci excessif de noblesse : si notre langage est vulgaire, si notre pièce manque de majesté, il se peut que ce soient de notre part des fautes de goût, mais les Anciens n'en ont-ils pas commis ? L'essentiel est que nous soyons nous-mêmes¹, et, à l'époque de Artieda, la littérature entière de l'Espagne, sans renoncer à son engouement pour l'Italie ancienne ou moderne, ne commençait-elle pas à dégager son originalité par une imitation désormais mieux comprise ? Si donc *Los Amantes* représentent, dans la pensée de leur auteur, un art non pas absolument différent, mais indépendant de celui des Anciens, ils n'en sont que plus conformes à l'esprit du temps où ils ont été écrits.

La tragédie de *Los Amantes* est une adaptation dramatique d'une légende propre à Téruel, mais fort répandue dans la région valencienne. La légende, qui devait suivre sur la scène une carrière triomphale depuis Artieda lui-même jusqu'au musicien D. Tomás Bretón, était déjà constituée de toutes pièces avant la date où *Los Amantes* ont été écrits. C'est l'histoire de deux amants qui se sont promis l'un à l'autre, mais que la destinée sépare et qui meurent de cette séparation. Marcilla et Isabel de

1. Nous voulons être « de notre temps », — *modernos* — déclare Artieda, et il faut citer tout le passage qui est une revendication d'indépendance, où l'on sent passer une fierté juvénile :

« Boluernos a los coros es boluernos
 Los graues y antiquissimos arneses.
 Ya no queremos tanta heuilla y pernos,
 Bastan los que nos siruen a la justa :
 Mas bien garbados, llanos y modernos.
 Digo que España está en su edad robusta,
 Y como en lengua y armas valga y pueda,
 Me parece gustar de lo que gusta. »

Sigura ont grandi à Teruel dans deux maisons voisines : ils ont senti leur camaraderie enfantine se changer en une de ces amours profondes qui s'emparent d'une vie et la remplissent tout entière. Le mariage seul peut leur assurer la pleine possession l'un de l'autre, mais le père de Sigura n'acceptera qu'un gendre riche, et Marcilla est pauvre. Il obtient un délai pour aller chercher fortune : Sigura l'attendra pendant sept années, mais malheur à lui si, à l'échéance fixée, il n'est point revenu à Teruel avec un cortège somptueux. Marcilla manque de quelques heures le rendez-vous ; il arrive au moment même où l'on célèbre le mariage de celle qu'il aime, avec un opulent personnage. Le soir venu, il ne trouve d'autre remède à son désespoir que de pénétrer secrètement dans la chambre nuptiale. Il révèle sa présence à la jeune épouse, et celle-ci obtient de son mari qu'il la respecte. Sacrifice inutile ! Marcilla ne survit pas à sa violente émotion : il meurt au pied même de la couche où son Isabel appartiendra à un autre.... Mais non ! Isabel restera fidèle à la mémoire du mort. Tandis qu'on célèbre les obsèques dans l'église Saint-Pierre, elle se jette sur le cadavre et, dans une étreinte pathétique, elle expire à son tour, avec la consolation, que la vie lui avait refusée, de dormir à jamais auprès de l'être aimé.

Telle était la légende lorsqu'Artieda la reçut, et telle il l'adopta. Elle rappelle par plusieurs traits d'autres légendes, sinon espagnoles, du moins fort répandues en Espagne. Ce mari auquel échappe par la mort l'épouse qu'il croyait lui appartenir, sans qu'il sache trop désormais si après la mort elle est encore à lui ou au compagnon qu'elle a suivi dans le trépas, — ce mari nous fait songer au marchand qui, dans la légende de « La Morte mise en litige¹ », conservée par plusieurs romances, engage devant la chancellerie un long procès pour revendiquer la propriété de sa femme, d'abord morte, puis ressuscitée, contre un amoureux des années de sa jeunesse. La ressemblance ne s'arrête pas là : dans « La Morte mise en litige », l'amoureux (il se nomme Juan de Castilla)

1. Cf. Maria Goyri de Menéndez Pidal, *La difunta pleiteada*, Madrid, 1909.

s'est vu ravir au moment du mariage celle qu'il convoitait depuis l'enfance, par un être grossier mais riche, — exactement comme dans *Los Amantes* : et — troisième ressemblance — l'amoureux est parti pour un long voyage, au retour duquel il trouve morte celle qui lui avait été ravie. A ce moment, les différences entre les deux légendes deviennent telles qu'aucune comparaison n'est plus possible : le dénouement est obtenu non par une double mort, comme dans *Los Amantes*, mais par une résurrection.

L'attitude de la jeune femme amoureuse, telle qu'elle se montre à nous dans *Los Amantes*, trouve ailleurs des antécédents. Isabel se jette sur le cadavre de l'amant et sollicite de la mort d'être unie à lui dans un mariage posthume. N'est-ce pas ainsi que l'infante Doña Sancha, sœur du roi de Léon, Bermudo III, appelait désespérément l'infant D. García, comte de Castille, assassiné à León, en 1029, au moment même où ils venaient à la face de l'Église de se promettre l'un à l'autre? Veuve avant d'avoir été mariée; elle mêlait ses larmes au sang qui s'échappait des blessures, elle se considérait comme morte auprès de ce mort, elle ne voulait pas d'autre demeure que le sépulcre creusé pour lui¹. Telle Sigura, auprès de la dépouille de son Marcilla; seulement, Sigura, plus heureuse que Doña Sancha, obtient que la mort l'exauce, et peut-être ce dénouement distinct d'une situation identique nous montre-t-il la différence qui sépare la fable de l'histoire.

Ces rapprochements laissent intacte l'originalité de la Légende des Amants dont deux traits résistent à toutes les comparaisons. C'est, d'un côté, le retour de l'amoureux au moment précis où sa fiancée lui échappe définitivement, en sorte que la destinée les réunit à l'heure même où elle les sépare. C'est, d'autre part, la mort spontanée, naturelle, des deux amants, et voilà, à coup sûr, un trépas qui échappe à la banalité des drames passionnels. Par là s'affirme la parenté de la légende

1. N. B. A. E. *Crónica general*, 471^b. Cf. Menéndez Pidal, *El elemento histórico en el « Romanz dell Infant Garcia »*. Estratto dagli *Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna*. Firenze, 1911, 62.

avec un conte du *Décameron* (IV, 8). Car, de tous les rapprochements possibles, celui-ci est certainement le plus intéressant et le plus indispensable. Cette légende, que toutes les versions espagnoles localisent à Teruel, se trouve déjà dans Boccace¹. M. Cotarelo l'a démontré surabondamment².

Deux différences importantes séparent cependant le conte de la tragédie de Artieda :

1° Dans le conte, l'amoureux est éloigné de la jeune fille, non point parce qu'il est trop pauvre et pour aller chercher fortune, mais afin d'éviter entre elle et lui, sous l'effet de la passion, un brusque mariage contre le gré des parents. Il ne se rend pas à Tunis, mais à Paris.

2° Lors de l'enterrement, la jeune femme ne va pas de son plein gré à l'église, mais sur l'ordre de son mari, qui lui dit : « Siluestra, ve y ponte algun mantillo sobre la cabeza, y vete [a] aquella yglesia donde lleuaron a Geronimo a enterrar y metete entre las mugeres y escucharas lo que dicen, a tal que sepamos si alguna cosa de nosotros se murmura ».

Malgré ces différences, la thèse de l'origine italienne est séduisante par sa simplicité : Boccace invente une fable qui passe d'Italie en Espagne vers le début du seizième siècle et, dès lors, les écrivains espagnols commencent à l'exploiter. Mais pourquoi tous les narrateurs espagnols s'accordent-ils à

1. Dans la traduction incomplète des *Contes* de Boccace qui a été publiée à Valladolid en 1550, on peut lire (f. clxiv) le conte qui nous intéresse. Il s'intitule : « De vn gentil mancebo que auia nombre Hieronimo, el qual siendo enamorado de vna moça, que dezian Siluestra, murio de su estado el vno y el otro ». De cette traduction, on trouvera un magnifique exemplaire à la B. N. P. — Rés. Y² 207.

2. Em. Cotarelo y Mori, *Sobre el origen y desarrollo de la leyenda de los Amantes de Teruel, segunda impresion aumentada y corregida*. Madrid, 1907. Ce travail, très copieusement documenté, et que nous louons d'autant plus librement que nous le contredisons sur quelques points, avait été publié pour la première fois sous la forme d'un article, en mai 1903, dans la *Revista de Archivos*. La seconde édition en a été donnée à l'occasion d'une polémique entre D. Emilio Cotarelo et D. Mariano Miguel de Val, qui avait mis une préface virulente à un *Cancionero* moderne de *Los Amantes de Teruel*. De cette polémique, il n'y a point à se souvenir ; aucun des adversaires n'y a produit une indication nouvelle.

placer l'action à Teruel? Pourquoi Teruel plutôt que Valencia ou Barcelone, qui étaient les points naturels d'aboutissement de toutes les importations littéraires de l'Italie? A Teruel même, on n'a pu rien trouver qui mît sur la voie d'une explication. Et si l'on n'a pas trouvé, ce n'est pas faute d'avoir cherché; on a été jusqu'à fabriquer, jusqu'à introduire subrepticement dans les archives toute une documentation dont M. Cotarelo, après Antillón¹, a démontré l'imposture. Il s'est même rencontré des âmes idylliques qui se sont émues de ce que dans le riche trésor de la poésie populaire il n'y ait pas seulement une strophe consacrée à la légende des Amants de Teruel. Un excellent patriote, D. Domingo Gascón y Guimbao, a obtenu des poètes d'Espagne 500 *coplas*, dont il a tressé une couronne aux Amants². Mais la localisation du drame à Teruel reste encore un mystère.

Peut-être n'y en eut-il pas d'autre raison que la naissance à Teruel du premier écrivain qui ait narré en Espagne ces amours fatales. Pedro Albentosa, qui a publié vers 1555 la *Historia lastimosa y sentida de los dos tiernos amantes Marcilla y Segura, naturales de Teruel*, était né, en effet, à Teruel : il le proclamait au frontispice de son livre, et il faut regretter que ce livre, ou plus exactement cet opuscule de seize feuillets, se cache actuellement dans quelque bibliothèque inconnue; peut-être, à l'examiner, bien des obscurités se dissiperaient-elles³. Ce qu'il y a de sûr, c'est que peu après, vers 1560, Marcilla et Sigura étaient devenus Valenciens tout autant que Turolains; comme si la légende était descendue le long du Turia, par la route qui du pont de San Julián conduit par Hostales (souvent chantés l'un et l'autre dans les *coplas* populaires) jusqu'à la

1. Isidoro de Antillón, *Noticias históricas sobre los Amantes de Teruel*. No 33 du *Memorial Literario*, 30 novembre 1806.

2. *Cancionero de los Amantes de Terruel*. Colección de 500 cantares. Obra debida á la iniciativa de Domingo Gascón y Guimbao, cronista de la provincia de Teruel. Prólogo de Mariano Miguel de Val. Madrid, 1907.

3. Cet ouvrage n'est connu que par une note de Gayangos à la *Historia de la literatura española* de Ticknor (III, 396).

capitale. A moins, ce qui n'est pas impossible, qu'elle n'ait remonté par cette route de Valencia à Teruel.

Il est surprenant que parmi tant de travaux consacrés à notre légende en ces dernières années, aucun n'ait exhumé un texte qui représente cependant sur nos deux amants le plus ancien témoignage actuellement accessible. Murcien d'origine, mais Valencien d'adoption, Diego Ramírez Pagán publia à Valencia, en 1562, chez Joan Navarro, une *Floresta de varia poesia*¹ précédée d'une épître dédicatoire en prose au Duc de Segorbe, grand connétable d'Aragon et vice-roi de Valencia. La longue poésie qui termine le volume : *Tropheo de Amor y de Damas*, est une assez fade énumération où, sous prétexte de montrer les épreuves que les amoureux subissent, l'auteur passe en revue les grandes dames — *las damas de alta guisa* — dont la beauté ou la noblesse faisaient l'orgueil de la cité. On peut trouver que pour un prêtre il les connaissait d'assez près, mais il ne faisait que cultiver un genre de poésie traditionnel à Valencia². Faut-il croire que l'amour, s'il est sincère, se concentre sur un seul objet et s'y absorbe tout entier? Les héroïnes de Ramírez Pagán se posent la question et y répondent affirmativement; mais d'autres, plus sceptiques ou mieux

1. *Floresta de varia poesia. Contiene esta Floresta q̄ componia el doctor Diego Ramirez Pagan, muchas y diuersas obras, morales, spirituales, y temporales, y esta primera es vna elegia en la muerte del Emperador nuestro rey y señor. Dirigida al Excelentissimo señor duque de Sogorbe, etc. Impressa con licencia. A la fin : Acabosse de imprimir la presente Floresta de varia poesia, vista y examinada, en la insigne ciudad de Valencia en casa de Joan Navarro, a XIX de Deziembre año 1562.* (B. N. M. — R. 833g.)

2. Ces énumérations, plus élogieuses que satiriques, des grandes dames du temps se trouvent notamment, en ce qui concerne Valencia : 1^o dans le *Canto de Orpheo*, inséré par Montemayor dans sa *Diana*, et dont le succès auprès des contemporains est attesté par le développement que l'on donna, après la mort de Montemayor, à ce *Canto*; dans l'édition de Venise 1574, le *Canto* passa de 47 à 65 octaves, et, dans l'édition de Valencia 1602, il est ainsi annoncé au frontispice du livre : *Hanse añalido... las damas Aragonesas, Castellanas, Catalanas y Valencianas*; 2^o dans la *Loa donde se nombran todas las damas de Valencia*, que Carlos Boyl a placée en tête de sa comedia *El marido asegurado*, et qui se trouve aussi avec des variantes dans son livre *Segunda parte de la Sylva de los versos y loas de Lisandro*, Valencia, 1600,

informées, assurent que cela était bon autrefois, qu'il n'en est plus ainsi maintenant, et elles donnent un souvenir mêlé de regret aux grands amoureux de l'histoire ou de la légende :

Sus votos me entregaron todas ellas,
Ninguna en lo contrario consentia;
Todas dicen que amor, si es verdadero,
En un solo lugar se halla entero.

Otras no tan hermosas replicaron,
Que no ay varon que assi quiera de veras,
Y como las edades se mudaron,
Tambien se mudo el ser de las primeras,
Y que ya Tisbe y Pyramo acabaron,
Y otro Leandro y Hero en las riberas
De Europa no se ha vista [*sic*] o maravilla
Como la de Ysabella y de Marzilla.

Voilà donc qu'apparaissent pour la première fois, à ma connaissance, parmi les amants célèbres, notre Sigura et notre Marcilla! Si on les cite à Valencia dès 1562, sans avoir besoin de fournir sur eux aucun éclaircissement, ne doit-on pas conclure qu'ils y étaient déjà très connus, autant que pouvaient l'être les héros mythologiques avec lesquels ils sont comparés? Ne convient-il point, par suite, de faire remonter plus haut qu'on ne le faisait jusqu'ici les origines et la diffusion de la légende? M. Cotarelo prétend qu'après la pièce de Rey de Artieda, c'est-à-dire postérieurement à 1581, on ne connaissait pas encore les prénoms des amants¹. Double erreur, puisque, dès 1562, Ramírez Pagán nous livre le prénom de l'amante, et que dans la tragédie de Artieda, que M. Cotarelo a analysée, la même héroïne nous est présentée avec son signalement au complet².

1. *Op. cit.*, 35. « Seguimos ignorando los nombres y familia de los enamorados ».

2. Cf. la scène 1 de l'acte I à la fin :

« MARCILLA. Por quien se hazen las fiestas? quien las mueve?

CONDE. Por una hermosa Dama rica y moça,
Isabel...

MARC. Que me cuentas?

CONDE. De Sigura,
A quien hasta el menor servir procura. »

En fait de prénom, le seul qui nous échappe c'est celui de Marcilla.

La popularité des amants rayonna promptement en Espagne. Antonio Serón à Calatayud, Bartolomé de Villalba y Estaña à Xérica, Jerónimo de Guerta à Alcalá de Henares composèrent ou imprimèrent, dans la seconde moitié du seizième siècle, des œuvres fort diverses par l'inspiration ou par la langue (Serón écrivait en latin), mais consacrées, au moins en partie, à la gloire du couple légendaire¹. Chose surprenante, Teruel et ses habitants tardèrent à entrer dans le chœur. Si l'on met à part la chronique de Pedro de Albentosa, il faut attendre, pour trouver sur les Amants une œuvre sortie du terroir, jusqu'à l'année 1616 et jusqu'à l'épopée tragique de Jean Yagüe de Salas, laquelle ne compte pas moins de sept cent vingt-deux pages. A cette date, on montrait déjà à Teruel, aux étrangers de passage, sinon les trop fameuses « momies » aujourd'hui exposées à la curiosité publique, du moins la sépulture des deux amants, exhibition dont un journal de voyage du roi Philippe III, en 1599, a conservé le souvenir². Mais à Valencia on s'empressait plus activement à célébrer la gloire de Marcilla et d'Isabel. Témoin la tragédie de Réy de Artieda; témoin aussi le poème de Yagüe de Salas qui, composé, il est vrai, à Teruel, fut imprimé et publié à Valencia. Jusqu'au milieu du dix-huitième siècle, l'on trouve des témoignages de la prédilection avec laquelle les Valenciens s'intéressaient à l'épisode des Amants. N'est-elle pas attestée par ces feuilles volantes, ces *pliegos de cordel* qu'on imprima chez eux en 1758? Ce sont deux romances qui relatent, l'un sur le mode tragique, l'autre d'un ton burlesque, les aventures de Marcilla, tandis que sur la terre d'Afrique, en guerroyant contre les pirates, il

1. Cf. *Los Amantes de Teruel. Antonio Seron y su Silva à Cintia*, prece-dida de un prólogo de Domingo Gascón y Guimbao, seguida de la traducción castellana y de la Bibliografía de los Amantes. Madrid, 1907.

2. *Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII*. Publicalas la Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1896. Voir la *Jornada de su Majestad Felipe III y Alteza la Infanta Doña Isabel, desde Madrid, á casarse...*, 269.

prétendait conquérir à la fois la fortune et sa belle. Rien de plus insipide que ces narrations¹; elles ont cependant le mérite de nous prouver à la fois que, deux siècles après leur entrée dans la littérature valencienne, les Amants de Teruel n'y étaient pas encore oubliés, et que cette survivance de leur mémoire ils la devaient, non aux auteurs locaux, mais à la comedia que Pérez de Montalván leur avait consacrée vers 1635.

Rey de Artieda n'est donc pas allé chercher bien loin le sujet qu'il devait traiter dans sa tragédie. Il l'a pris autour de lui, à Valencia même, où, dès 1562, la légende des Amants était acclimatée. Mais il y a plus : il n'est pas impossible que ce sujet, tout légendaire qu'il fût, ait emprunté à certains faits locaux un caractère d'authenticité. Lisons, en effet, Escolano et sa « Première Décade de l'Histoire de Valencia »; elle rapporte, dans la seconde partie, une curieuse anecdote, dont on ne sait comment elle a échappé si longtemps à l'attention des érudits, celle des Amants de Bicorbe. En voici la traduction :

« ... Elle n'est pas moins surprenante, l'aventure qui est arrivée, dans le village de Bicorbe, à deux amants Morisques. A la même époque, habitait à Bicorbe un noble jeune homme, qui s'appelait Vincent Alamir et qui était le fils du *baile*. Il était très épris d'une Morisque du village de Benedrix, qui appartient à la même baronnie; elle se nommait Alabra, elle était la plus belle entre toutes les Morisques du royaume, et elle l'aimait d'un amour non moins ardent. Au moment où leur tendresse était à son comble, le *baile* de Bicorbe décida de marier son fils avec la fille d'un certain Malaquí, domicilié dans ce même village de Benedrix. Quelqu'un qui s'était trouvé présent à l'heure de la décision en informa la Morisque, et la brusque émotion qu'elle en reçut la saisit au point qu'elle tomba morte. Cela se passait dans la matinée. L'après-midi, tandis que le Curé revenait d'enterrer la jeune fille, il trouva le

1. *Relacion : Los Amantes de Teruel, Del Doctor Don Juan Perez de Montalvan...* A la fin : *En Valencia en la Imprenta de Agustin Laborda, Año 1758*. — Le second romance est intitulé : *Relacion burlesca de los Amantes de Teruel*. A la fin se trouve l'indication de l'imprimeur, sans date; mais il est évident — la typographie elle-même le prouve — que les deux romances font la paire. Domingo Gascón a eu connaissance du second de ces romances, qu'il date à tort de 1814; mais, comme tous les bibliographes, il a ignoré le premier. On les trouvera tous les deux à la B. N. L. (13, NN 1953, g 40 et 41).

jeune homme, fort ignorant du sort de celle qu'il avait aimée si profondément et jouant du luth sur le pas de la porte pour faire une diversion à la contrainte que son père lui avait imposée en le fiançant à une autre. Pour le mettre au courant, le Curé lui dit : « Holà, Vincent, ne savez-vous pas que la jeune fille est morte et enterrée? » Le jeune homme tomba mort de saisissement. Le bruit en arriva jusqu'à la mère de celle qui était morte à Benedrix, et sur-le-champ elle fut victime du même trépas : telle était la force des sentiments que tous les trois avaient éprouvés¹. »

L'analogie avec la légende des Amants de Teruel est frappante : de part et d'autre, le mariage de l'être aimé avec un tiers suffit à causer la mort des amants. Peu importe que l'amant meure avant ou après l'amante, et que le mariage funeste soit seulement projeté ou déjà consommé. Nous n'en sentons pas moins planer au-dessus de ces victimes de la destinée l'ἄριστος inexorable du drame antique. On ne peut guère douter qu'il y ait un fond de vérité dans l'anecdote d'Escolano. Aucun détail ne manque au récit qu'il nous donne, ni le nom des personnages, ni celui des villages. Bicorbe, que les Arabes appelaient Buguerp. Benedrix et Quesa étaient les trois agglomérations principales de la baronnie de Bicorbe et comté du Castellá, à dix lieues de Valencia, sur les confins d'Ayora. Et notons, ici, une singulière coïncidence : ce D. Tomás de Vilanova, auquel Artieda a dédié *Los Amantes*, était précisément héritier présomptif de la baronnie, — *mayorazgo y legítimo sucesor en las baronias de Bicorp y Quesa*, etc... — : c'est Artieda lui-même qui nous l'apprend à la première page de son livre.

Dans la narration d'Escolano, il y a pourtant un trait qui sent la légende : c'est le tableau du jeune homme jouant du luth devant sa demeure au moment même où l'on portait en terre la maîtresse de son cœur. Il y a ici un contraste qui semble imaginé à plaisir et qui n'est peut-être qu'une réminiscence. Rien de plus fréquent, dans la littérature romanesque, que

1. Escolano, II, col. 1807-1808.

l'amant qui chante ses peines¹. Ainsi faisait Calixto, au dire de Célestine². Et de même, dans les versions les plus anciennes qui nous restent de la légende de Teruel, toujours je retrouve cette précision que Marcilla excellait à jouer du luth³ et, par une coïncidence frappante, son talent lui sert, comme à l'amant de Bicorbe, pour tromper la douleur de son amour frustré. Dans la tragédie d'Artieda (II, 3), Marcilla, qui vient d'apercevoir Isabel au bras de son mari, réclame des livres et un luth « pour combattre » par une honnête distraction « les assauts que son imagination donne à son triste cœur », et, après avoir vainement essayé de s'intéresser à la lecture, il chante : « Maintenant donne-moi mon luth car j'en ai assez de cet exercice »; et il fait entendre, en s'accompagnant lui-même, un beau sonnet dont le second tercet n'est que trop clair : « Ainsi donc, si maintenant je chante ou si je me diverts, je le fais parce que c'est là le moyen le plus sûr de céler ma douleur ». Cet épisode de la musique consolatrice, n'est-ce pas le point de soudure entre la légende des Amants de Teruel et l'aventure des Amants de Bicorbe? Peut-être la coïncidence que nous croyons voir ici entre la réalité et la fable, permettra-t-elle d'expliquer avec plus de vraisemblance la formation de la légende des Amants de Teruel. Le cas est analogue à celui de la légende de la *Morte mise en litige*. On

1. « Música y amor conciertan bien ». Lope de Vega, *El perro del hortelano*, II, 12.

2. *Célestine*, fin de l'acte IV, 100 (édit. de la *Biblioteca clásica*, Madrid, 1907) : « MELIB. Ni te pregunto esso, ni tengo necesidad de saber su edad (de Calixto) sino qué tanto ha que tiene el mal. — CEL. Señora, ocho días, que parece que ha un año en su flaqueza; é el mayor remedio que tiene, es tomar una vihuela; é tañe tantas canciones é tan lastimeras, que no creo que fueron otras las que compuso aquel Emperador é gran músico Adriano, de la partida del ánima, por sufrir sin desmayo la ya vezina muerte; que aunque yo sé poco de música, parece que haze aquella vihuela hablar; pues si acaso canta, de mejor gana paran las aues á le oyr, que no aquel antico, de quien se dize que movia los árboles e piedras con su canto. »

3. Dans *El pelegrino curioso y grandezas de España*, de Bartolomé de Villalba y Estaña, composé en 1577 et imprimé à Madrid en 1886-89, il est spécifié, dans la version qui y est donnée des Amants de Teruel (t. II), que Marcilla était musicien et chanteur.

retrouve cette dernière chez des conteurs italiens, et elle avait déjà été souvent reproduite et exploitée alors que Zapata, deux siècles après eux, recueillait encore dans sa *Miscelánea* des anecdotes contemporaines dont on pourrait croire, si l'on ne tenait compte des dates, qu'elles ont donné naissance à la légende. Il y a des moments où la littérature et la réalité se rejoignent et se communiquent mutuellement une force qui rajeunit les anciennes traditions et leur donne une vie nouvelle. La fable poétique emprunte des éléments à la réalité, et celle-ci à son tour se pare, à l'occasion, des ornements de celle-là. De ce passage incessant du réel au fabuleux, la légende des Amants de Teruel est probablement un exemple de plus.

En choisissant, pour en faire le sujet de sa pièce, une légende dont les traits principaux étaient déjà arrêtés, Artieda s'interdisait de manifester des dons personnels d'invention. Relativement à la disposition des matières, à la division en actes et en scènes, il ne prétendit pas davantage faire montre d'originalité. Il déclare, dans l'épître dédicatoire, qu'il a suivi « l'usage et la pratique espagnols »¹. A vrai dire, il n'y avait rien de plus confus, de plus affranchi de toute règle ou de toute tradition que la « pratique » des dramaturges espagnols au cours du seizième siècle. Laissons de côté les œuvres de destination populaire, celles de Lope de Rueda, celles de Timoneda ou même la *Comedia pródiga*, 1554, de Louis de Miranda. Le théâtre qui, tant bien que mal, rentrait dans les cadres

1. « Visto pues que vn estado sube y rueda :
O si por el contrario baxa, sube :
Y que en vn punto firme a penas queda :

Por ello, y porque mil exemplos tuue,
Siguiendo el vso y platica Española,
De mi Tragedia hazer dos partes huue.

Pero porque qualquiera de ellas sola
Cansar pudiera, la razon y el vso
(Digo Español) en otras dos partiôla. »

réguliers, se soumettait à une règle, celle qu'Horace a formulée dans son Art Poétique (v. 189-190) :

Neve minor neu sit quinto productior actu
Fabula, quae posci vult et spectanda reponi.

Voyez, par exemple, les comédies de Bartolomé de Torres Naharro, la *Tesorina* (1530), et la *Vidriana* de Jaime de Huete : elles se distribuent en cinq actes. On considérerait même que le chiffre cinq était un minimum ; on l'augmentait au besoin d'une unité (ainsi faisait Palau dans la *Santa Orosia*, 1524), mais on ne le diminuait pas. La *Tragedia Josephina*, de Micael de Carvajal, composée vers 1535, fut la première qui se réduisit à quatre actes ; il est vrai que, par une sorte de compensation, le dernier des quatre est deux fois plus long que chacun des trois autres. Cette division, qui passa peut-être inaperçue et dont le souvenir, en tout cas, s'effaça vite, fut reprise vers 1580, et notamment par Jean de la Cueva, Cervantes, Romero de Cepeda, et elle n'était pas encore unanimement adoptée que déjà la réduction du nombre des actes à trois s'imposait à presque tous les adeptes de l'art dramatique. Inaugurée, dès 1553, par Francisco de Avendaño, la tripartition des œuvres théâtrales entra définitivement dans les usages espagnols vers 1585 avec Virués, Argensola, Gabriel Lasso de la Vega. L'art dramatique avait enfin trouvé en Espagne sa forme vraiment nationale, mais il n'y était pas arrivé d'une allure décidée et rapide. L'incertitude s'était prolongée, et Cervantes nous en fournit la preuve, lequel, au retour d'Alger, et cherchant les succès rémunérateurs sans trop savoir où les trouver, composa coup sur coup *Los Baños de Argel*, qui sont en cinq actes ; la *Numancia*, qui en compte quatre, et *La Batalla naval*, qui n'en avait plus que trois.

Quand donc Artieda nous parle de « l'usage et de la pratique espagnols », nous sommes excusables de ne pas l'entendre sur le champ. Il a même compliqué le problème en déclarant que la division primordiale de *Los Amantes*, c'est la division en deux parties, division qui lui était comme imposée par un

bon millier d'exemples. On a beau fouiller les annales du théâtre espagnol, on n'y trouve point trace d'une semblable dualité. Il faut donc admettre, pour interpréter correctement Artieda, qu'il n'a pas voulu parler ici de la *composition*, de la structure intime, mais de la *représentation* de sa pièce. Il a marqué au point central une longue pause, qui était consacrée à des intermèdes, et il est à remarquer que les deux scènes qui encadrent cette pause sont elles-mêmes des épisodes récréatifs où la musique tient une large place. Dans l'une et dans l'autre on chante avec accompagnement de luth; on boit à larges rasades un vin de Turia qui est proprement « des larmes de treille¹ »; on se déguise pour une mascarade.

Artieda a ménagé, en outre, deux repos accessoires. L'un d'eux, entre le premier et le deuxième acte, était rempli par des danses, si nous en croyons le début de la scène suivante : « Ce n'est pas tout de danser² », déclare Eufrasia, et ce vers marquait à la fois la fin du ballet et la reprise de l'action. Quant au repos ménagé entre le troisième et le quatrième acte, impossible de tirer du contexte aucune indication sur la façon dont il était employé; peut-être était-ce un vrai repos, pendant lequel la scène restait vide, et, à ce moment, la pièce en est venue à un si haut degré de pathétique que toute diversion eût été inopportune.

Ainsi, ce sont les exigences théâtrales, non les préceptes d'une doctrine littéraire, qui ont imposé à Artieda pour sa pièce la structure qu'il a choisie. Des considérations du même ordre le déterminèrent à donner à chaque acte une forte unité, à en grouper tous les détails autour d'un événement capital qui en est comme le noyau. Au premier acte, le retour de Marcilla à Teruel; au second acte, l'entrevue de Marcilla et de l'amante infidèle; au troisième, la mort de Marcilla; au quatrième, la mort de Sigura. Rien de plus simple que cette gradation, rien de plus aisé à retenir ni qui s'impose davantage aux specta-

- | | | |
|----|--|----------|
| 1. | « Griego, y lagryma de parras,
Turia reseruado en jarras... » | (II, 3.) |
| 2. | « No ha de ser pues dançar todo. » | (II, 1.) |

teurs. Autour de ces scènes essentielles se groupent, dans chaque acte, quelques autres (de trois à cinq), de longueur fort inégale. Le passage de l'une à l'autre est marqué moins par les entrées et les sorties des personnages que par le changement du sujet. En réalité, cette tragédie est découpée en petites scènes dont chacune est une action.

La véritable originalité d'Artieda ne réside ni dans l'invention du sujet, ni dans la disposition de sa pièce ; nous la trouverons plutôt dans la conception qu'il s'était formée de la tragédie. Entre *Los Amantes* et les autres drames pseudo-classiques de la même époque, il y a surtout une différence de méthode. Les émules de Rey de Artieda, méconnaissant la véritable nature de la tragédie, cherchaient le plus souvent l'intérêt dans des complications surajoutées à l'intrigue. Lui, au contraire, concentrant davantage son effort, creusait jusqu'à rencontrer la source vive du pathétique, et ainsi, chez lui, la tragédie redevenait vraiment tragique. Par suite, il a mis l'intérêt là où l'on n'avait pas coutume de le mettre : dans l'étude même de l'âme des personnages. C'est autour d'eux, autour de leurs pensées ou de leurs sentiments que l'action se développe. Les caractères et le dénouement ne sont pas déterminés par les événements. Le drame naît de la passion intérieure, et le jaillissement de cette passion suffira à provoquer les péripéties.

De parti pris, l'auteur a éliminé tout ce qui aurait pu égarer dans d'autres directions l'attention des spectateurs. S'il ne pouvait, dans une tragédie, supprimer les violences ou les brutalités, il mettait autant de soin à en adoucir que d'autres à en accroître l'horreur. Lorsque Marcilla rentre à Teruel, il n'accourt pas chez Sigura pour la surprendre inopinément. Elle est d'abord avertie par un messenger de l'arrivée de son amant ; elle le revoit ensuite, mais en public, de sorte que leur commune émotion est obligée de se contenir ; à la troisième fois seulement ils peuvent à loisir exprimer leur douleur. Tout ce qui était fortuit, accidentel, extérieur étant écarté, il n'y a

plus en face l'une de l'autre que deux âmes douloureuses. Pour la même raison, Artieda proscrit les tableaux sanglants ou funèbres. La légende des Amants de Teruel comportait deux épisodes qui auraient produit à la scène une profonde impression : d'une part, la mort de Marcilla dans la chambre de celle qui lui a été ravie ; d'autre part, la mort de Sigura étreignant le cadavre de Marcilla. Artieda n'a admis ni l'un ni l'autre. La mort des deux amants importe moins, à son gré, que les sentiments dans lesquels ils vont à la mort ; et ces sentiments nous les connaissons par deux longs monologues (III, 2 ; IV, 3). C'est à ces derniers qu'Artieda a donné tous ses soins ; du reste, il s'en est tiré comme il a pu, et plutôt mal que bien. Il a mis en récits ce qu'il ne mettait pas en action. Le trépas de Marcilla est raconté par la suivante Eufrasia, celui de Sigura par son propre mari ; et l'on ne sait ce qu'il y a de plus déplaisant, de cette suivante qui révèle des secrets d'alcôve surpris à travers une porte, ou de ce mari qui proclame sa lamentable mésaventure. Le moyen de comédie (la soubrette aux aguets à la serrure) par lequel l'auteur a éludé la grande scène tragique, la première rencontre des époux dans l'alcôve où Marcilla est embusqué, est pire que le mal qu'il voulait sans doute éviter. Peut-être son génie n'était-il point de taille à aborder une telle scène ; du moins cette timidité montre-t-elle l'idée qu'il se faisait de l'art, plaisir de l'esprit et non vain spectacle pour les sens ou pour les yeux.

Ce qui du moins est plus digne de la tragédie et ce qui constitue encore une certaine originalité aux *Amantes*, c'est que les personnages ne sont pas sous la dépendance des événements, mais qu'ils luttent contre ceux-ci et se refusent à en subir l'inexorable loi. Sans doute, la fatalité les poursuit, mais ils finiront par lui échapper dans la mort. Une fermeté d'âme, toujours supérieure aux circonstances, apparaît chez les deux personnages de Marcilla et d'Isabel de Sigura, les seuls qui comptent dans la pièce. Celui d'Isabel, en particulier, plus nuancé, plus subtil, offre une assez riche matière psychologique. Parfois, elle montre une énergie qui touche à la brutalité (par

exemple, lorsqu'elle aide son mari à transporter au dehors le cadavre de Marcilla); et parfois aussi elle fait preuve d'une retenue, d'un empire sur elle-même qui pourrait, si nous n'y prenions garde, nous donner le change sur ses véritables sentiments¹. Ce qui fait, malgré des taches et des inconséquences que nous ne chercherons pas à nier, la beauté de ce caractère, c'est l'effort vraiment dramatique pour concilier le devoir et la passion; et ce qui en fait aussi pour nous l'originalité, c'est une certaine outrance, très castillane et mystique, qui raffine volontiers la passion :

Quitte cette obscure prison, ô mon âme; dis-moi ce qui t'en empêche. Me diras-tu que les chagrins dont mon cœur est rempli sont efficaces pour accroître ton tourment? En ce cas, reste au fond de moi-même².

A ce moment, l'enterrement de Marcilla passe sous les fenêtres de la pièce où Sigura se lamente. Elle s'adresse au mort comme s'il pouvait l'entendre : « Pour avoir voulu m'embrasser, pour cette chose légère qu'est un baiser, tu meurs, ô mon amant, et celle qui te l'a refusé n'a fait que son devoir. Mais si je t'ai résisté tant que tu comptais parmi les vivants, je puis maintenant céder à un mort. Oui, je te le donnerai, ce baiser, non pas tel que tu me le demandais, car l'heure en est passée, mais à l'église, devant le maître-autel, *en la yglesia, ante el altar*. » Tout entière à son étrange pensée, elle s'étonne à peine de l'apparition d'un spectre qui la revêt d'une mante. L'âme pleine d'une résolution joyeuse, elle se hâte vers l'église sceller son mariage avec le cadavre de Marcilla.

1. Voyez, entre autres passages, le grand dialogue entre elle et Marcilla, II, 2.

2. « Sal desta escura prision,
alma; di quien te lo veda?
que si me dizes que pueda
lo que esta en el coraçon
por darte mas pena, queda. »

Cf. sainte Thérèse, *Exclamaciones* : « Y alma tan encarcelada desea su libertad... Quered, gloria mia, que crezca su pena, ú remediadla del todo. O muerte, muerte! » « L'âme si étroitement emprisonnée aspire après sa délivrance... Veuillez, ô ma Félicité, ou bien accroître son tourment ou lui appliquer le suprême remède. O mort, ô mort!... »

Marcilla n'est point le « troubadour » que l'on a voulu voir en lui¹. Ballotté entre des sentiments contraires mais également violents, il offre, comme les héros de Shakespeare ou de Corneille, le spectacle toujours émouvant d'une conscience en lutte. Sans doute, c'est par des actes que devraient surtout se révéler à nos yeux les phases de ce combat intérieur. On peut penser que le héros d'Artieda, avant d'agir, parle trop. Mais puisque, au demeurant, le seul acte logique que nous attendons de lui sera en même temps et nécessairement le dénouement du drame, comment expliquer aux spectateurs, autrement que par des monologues, la succession des sentiments opposés qui se livrent bataille dans le secret de son cœur? Certes, les raisonnements en forme par lesquels il énumère, discute l'une après l'autre et repousse méthodiquement toutes les solutions possibles, le verbeux monologue par lequel il s'entraîne aux résolutions suprêmes en énumérant, avec une érudition inopportune, les exemples d'énergie fournis par l'histoire, les objections qu'il se fait, ses incertitudes, ses hésitations, qu'il analyse imperturbablement, toute cette rhétorique (sans parler des bizarreries du style), lasse le lecteur et devait, plus encore, fatiguer le spectateur. Mais, en somme, puisque l'intérêt du sujet était d'ordre psychologique, l'auteur n'est-il pas excusable de nous introduire ainsi dans l'âme de son héros et de nous expliquer par des mots — puisqu'il n'a pas pu ou pas su le faire autrement² — les mobiles secrets auxquels il obéit?

1. « Como se ve, de igual modo que el Doncel de Jérica, hace Micer Andrés á Marcilla una especie de trovador. » Cotarelo, *op. cit.*, 35.

2. Les présages, les superstitions populaires tiennent une place dans *Los Amantes*. Les premières paroles d'Isabel sont pour affirmer qu'elle a trouvé dans le romarin le présage de sa mort (I, 2). Marcilla croit aux livres de bonne aventure, *libros de suerte* (II, 3). La suivante Eufrasia tire les plus funestes pronostics d'un miroir qui se brise (IV, 4). Le mari d'Isabel est troublé par un songe, etc... En faisant intervenir de cette façon les forces mystérieuses de la nature, Artieda a peut-être voulu rendre son drame plus émouvant encore par l'attrait du mystère, mais il s'est surtout conformé à une tradition qui, depuis l'Arioste principalement, était devenue courante au théâtre et dans la littérature. Sans reprendre ici des exemples plus connus, il suffira de renvoyer à la

Le théâtre espagnol, avant Rey de Artieda, n'avait jamais accordé à la peinture des passions de l'amour une importance exceptionnelle. Combien y a-t-il de pièces au cours du seizième siècle dans lesquelles l'amour n'occupe aucune place ? Dans celles même où il intervient, il a seulement pour mission de susciter des péripéties, de corser l'intrigue, de surprendre ou d'amuser par ses jeux ordinaires l'esprit des spectateurs. Il est l'accessoire ou la parure, plutôt que la substance de l'œuvre. Cette fois, au contraire, la passion, la passion toute pure, occupe le centre de l'œuvre. Le titre même nous l'indique, *Los Amantes*. Dans l'épître dédicatoire, Artieda a attiré l'attention sur cette originalité de sa pièce : « On ne trouvera ici, déclare-t-il, ni Hydre, ni Furië, ni Centaure, mais simplement un gentilhomme et une dame, qui prétendent enlever à Laure ses lauriers. » Et il expose que sa tragédie reprend sous une forme dramatique la donnée même des « Triomphes », l'amour subjuguant le monde, mais vaincu à son tour par une femme, elle-même terrassée par la mort.

Pétrarque, dont se réclame ainsi Artieda, était très apprécié à Valencia vers 1570 ; ce n'est pas en vain qu'un peu plus d'un siècle auparavant Auzias March († 1458) et ses disciples avaient pétrarquisé ; de son influence persistante on trouverait bien des traces vers le milieu du seizième siècle. Dans un sonnet que D. Gaspar de Romaní inséra au début de la *Diana*, il ne trouva rien de mieux pour louer Diane, telle que Montemayor la dépeint, que de la comparer à Laure¹. Laure et Diane ! Pour la peinture des passions de l'amour, les littératures d'Italie et d'Espagne offraient également des modèles. Car depuis longtemps le roman espagnol concédait à l'amour toute l'importance que le théâtre ne lui accordait pas. Rappelons seu-

Tragedia de Narciso, de Francisco de la Cueva y Silva, édit. Wickersham Crawford, Philadelphie, 1909, v. 86 et suiv., où Liriope, mère de Narciso, vient consulter un astrologue.

1. Ce sonnet se trouve parmi les poésies liminaires de la *Diana*, de Montemayor. Il est reproduit dans Polo, *La Diana enamorada*, édit. de 1802, 408. Il commence : « Si de Madame Laura la memoria... ».

lement l'*Amadís de Gaula*, dont la première édition connue est de 1508, et cette *Diana*, à propos de laquelle précisément Romaní évoquait la Laure de Pétrarque. Tandis que *La Celsina* avait mis en lumière les dangers de l'amour, l'un et l'autre roman en avaient dégagé la poésie et la noblesse. Qu'il s'agisse d'Amadis et d'Oriane ou de Diane et de Sereno, nous voyons un couple d'amoureux occuper le centre de l'œuvre. A Valencia même, le roman de Montemayor était repris en sous-œuvre, en 1564, par Gaspar Gil Polo; et de cette continuation la vogue était telle qu'il s'en publiait une seconde édition à Anvers, en 1574, et une troisième à Lérída, en 1577, peu avant l'époque où devaient être écrits *Los Amantes*. Artieda avait appris de ces romans le parti qu'un écrivain de talent peut tirer de la peinture des passions de l'amour, mais il eut le mérite de montrer comment ces passions, de romanesques, pouvaient devenir vraiment tragiques, et de transporter sur la scène ce que l'on n'avait encore vu que dans les romans.

Pour apprécier dans l'ensemble l'originalité de *Los Amantes*¹, il suffirait de les rapprocher des deux comedias que Tirso de Molina et Pérez de Montalván ont respectivement écrites sur le même sujet², et publiées à peu près à la même époque. A ne considérer que le plan, la pièce entière d'Artieda représente le tiers (exactement, le dernier acte) des deux comedias du siècle suivant. C'est que ces dernières, conformément aux habitudes de la dramaturgie espagnole, adoptèrent le procédé « biographique ». Elles suivent les personnages au cours de leur existence, depuis la jeunesse jusqu'à la vieillesse ou la mort. La tragédie, au contraire, se limite à la durée de la crise. Cir-

1. En face de la passion tragique, représentée par Isabel et Marcilla, Artieda a tracé la silhouette caricaturale du mari placide et bourgeois qui, le soir de ses nocés, renonce à ses droits, et après un court accès de poésie, dont il est vite essoufflé, retombe dans la prose la plus vulgaire : « Allons nous coucher, déclare-t-il, car le sommeil me rend plus pesant qu'une souche. » Ce croquis fait ressortir, en manière de repoussoir, la figure des Amants.

2. *Segunda parte de las comedias del maestro Tirso de Molina*, Madrid, 1635. — *Primera parte de las comedias del Dr Juan Pérez de Montalvan*, Madrid, 1635.

conscrite à la phase culminante, elle prétend regagner en intensité ce qu'elle perd en étendue, et c'est l'honneur d'Artieda d'avoir essayé de cette méthode.

A-t-il réussi dans sa tentative? A-t-il donné à l'Espagne, en quête d'une nouvelle formule dramatique, une véritable tragédie? Les faits répondent d'eux-mêmes : l'œuvre n'a eu aucune influence, et les raisons de cet échec, de même que les insuffisances et les imperfections des *Amantes*, il est aisé de les montrer.

D'abord, Artieda n'a point vu qu'au-dessus des trois unités traditionnelles, il en était une autre plus indispensable encore à la tragédie classique. Si sa pièce, commencée dans l'après-midi, s'achève de bon matin au jour suivant; si elle se déroule tout entière à Teruel ou aux portes de Teruel, elle ne respecte pas avec le même scrupule ce qu'on pourrait appeler l'unité d'inspiration. Il faut, dans une tragédie, qu'aucun disparate ne vienne troubler le spectateur et, par suite, que le mélange des genres ou des styles soit rigoureusement proscriit. Nous le savons, c'est une conception fort différente qui commençait à se répandre à la fin du seizième siècle. La comedia est fondée précisément sur la confusion du tragique et du comique, de la peinture des passions et de celle des mœurs. Sans le vouloir, et peut-être sans bien s'en rendre compte, Artieda cédait au mouvement qui allait entraîner tous les dramaturges. Sa tragédie n'est point partout ni toujours tragique; la familiarité y alterne avec le sublime, les plus vulgaires épisodes avec des scènes passionnées. Au moment même où Marcilla exprime son désespoir en termes pathétiques, un laquais entrecoupe les lamentations par de grossières plaisanteries; nous reconnaissons là sans peine le mélange d'idéalisme raffiné et de réalisme brutal qui caractérisera l'art de l'âge suivant, du roman à la comedia, du *Don Quichotte* à *La vida es sueño*; et, de même, dans le personnage de Perafán, valet jovial et positif, nous voyons bien moins le confident classique que le *gracioso* des Lope et des Tirso.

Il n'est que trop aisé de remarquer dans cette « tragédie » maintes scènes qui conviendraient mieux à la comédie de mœurs et qui n'ont qu'un rapport assez lâche avec l'action. Intéressantes pour la peinture de la société du temps, quelques-unes ont une saveur valencienne assez prononcée. Voyez, par exemple, à la fin de l'acte III, la réception, ou *sarao*, qui suit le mariage d'Isabel : c'est le parfait tableau d'un salon où l'on discute des questions de métaphysique amoureuse, jusqu'au moment où sous les fenêtres du salon on entend les tambours et le héraut, qui proclame le défi lancé par le comte de Fuentes, tenant du tournoi. Ailleurs, nous recueillons les impressions et les commérages des invités au sortir de la fête qui suit le mariage. Lorsque le cadavre de Marcilla est découvert sur la place publique, un ami de la victime, Heredia, déclare qu'il vengera cette mort par un combat singulier, et si le meurtrier ne se découvre pas, il lancera un *bando abierto*, un défi contre inconnu. Ici encore, Artieda ne faisait que copier les habitudes locales et, ce faisant, il croyait donner à sa pièce plus de réalité : il oubliait que la peinture de la passion et celle des mœurs ont des domaines ainsi que des procédés distincts, et il glissait insensiblement vers la comédie.

Ces scènes épisodiques n'ajoutent pas grand'chose à la vérité de la peinture psychologique, qui aurait dû rester la préoccupation essentielle. Aussi cette peinture nous paraît-elle trop souvent superficielle et confuse. L'analyse n'approfondit pas les secrets mobiles de chacun des personnages ; elle se joue à fleur de peau. Cette insuffisance psychologique, — défaut commun, il est vrai, à presque tout le théâtre espagnol, — éclate manifestement dans *Los Amantes*, non seulement chez les deux protagonistes, où elle est particulièrement fâcheuse, mais aussi chez tous les personnages de second plan, chez le père de Marcilla, par exemple, qui laisse au laquais Perafán le soin de pleurer la mort de son fils dans des lamentations d'ailleurs fort belles, chez Doña Elvira, chez Doña Inés et tout le groupe élégant des jeunes seigneurs et des nobles dames qui pétrarquisent si tranquillement à travers ce sombre drame. Tous ces comparses, et

de même Perafán le valet, Layn le page, Inés la soubrette, n'ont aucun trait personnel ni rien de la dignité tragique : ils annoncent les figurants ordinaires des comedias de cape et d'épée.

C'est pourquoi nous en conviendrons sans peine : *Los Amantes* manquent de profondeur. C'est une tragédie étriquée où se révèlent les bonnes intentions, mais aussi la gaucherie et l'inexpérience de la jeunesse.

Le mérite de la forme ne réussit pas à dissimuler ni à sauver les insuffisances du fond. Le style de la tragédie était à créer. Elle pouvait demander ses moyens d'expression aux genres proprement littéraires et en particulier à la poésie lyrique. On constate, par la dédicace des *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*, que Rey de Artieda avait étudié de près les Espagnols et les Italiens, Garcilaso et l'Arioste. Leur étude pouvait donner au style une dignité, une noblesse soutenue assez rare jusque-là sur la scène. Mais ici un autre écueil était à éviter. A être trop élégant, on risquait de paraître pompeux, obscur, inaccessible. Le style de la tragédie doit se tenir à égale distance de la familiarité et de l'affectation ; il doit être clair pour être compris de la foule, châtié et ingénieux pour être apprécié des connaisseurs. Artieda a-t-il trouvé, a-t-il du moins contribué à fixer ce type dont les modèles n'existaient guère en Espagne avant lui ?

Le premier défaut de son style, c'est l'obscurité. Non que sa tragédie se ressente des incertitudes de l'improvisation. Elle a été, au contraire, méditée, révisée avec scrupule. La correction grammaticale, notamment, y est irréprochable. Sur certains points où ses contemporains en usaient avec liberté, Artieda s'impose des règles étroites, par exemple dans l'emploi des pronoms personnels. Si dans le monologue de Marcilla (III, 2) Sigura est seulement désignée par un pronom (*pues si la he de perder...*), c'est qu'il ne saurait y avoir de doute sur la personne dont la pensée obsède l'esprit de Marcilla ; mais partout ailleurs le pronom est étroitement rattaché au nom ou à la proposition qu'il représente. Artieda établit même une distinction

entre les formes de *lo* et de *le*; la première, d'après lui, doit être réservée au neutre. Il n'hésite pas à placer à la rime les pronoms affixes (*causóla* rime avec *tabahola*, III, 4; *tomarle* avec *parle*, III, 5). Il a une théorie à lui sur la forme de l'article devant les substantifs féminins commençant par une voyelle. Il n'emploie pas la forme *el*, qu'il prend pour un masculin; il dira *la alma* ou *lalma*, mais jamais *el alma*. Ces détails, sur lesquels il devait revenir en grammairien dans la dédicace des *Discursos*¹, d'autres encore qu'on y pourrait joindre, nous montrent chez ce jeune homme, frais émoulu des Universités, des préoccupations de purisme, qui n'étaient pas habituelles chez les dramaturges de son temps. L'obscurité de son style ne tient certainement pas à l'incorrection ou à l'ignorance. Elle ne tient pas davantage à l'emploi de formes vieilles ou démodées. Sa langue est celle de son temps. A peine peut-on remarquer chez lui une tendance conservatrice, qui lui fait préférer les formes consacrées par un long usage : il emploie *ouo*, qui vieillissait, plutôt que *hubo*; il écrit *labrio*, *terna*, *porna*, *es venido*, alors que d'autres adoptaient déjà des formes ou des tours rajeunis. La véritable cause de l'obscurité du style, dans *Los Amantes*, c'est la surabondance des propositions subordonnées et leur enchevêtrement. Les phrases sont rarement des périodes; ce sont des suites de propositions qui s'additionnent, se compliquent, mais ne se combinent pas. Le plus souvent, les particules qui marquent les liaisons ou les oppositions ont été supprimées : c'est un dédale inextricable.

La recherche de la rime rare ou imprévue n'était pas faite pour simplifier ce style touffu. Au choix de la rime Artieda paraît avoir attaché une importance capitale. Il visait moins à la richesse qu'à la variété des rimes. « Je me suis efforcé, devait-il déclarer en 1605, d'imiter l'Arioste avec tant d'application que, de même qu'il a essayé d'éviter dans une même octave que les rimes fussent toutes empruntées à des verbes ou à des noms, ainsi, à son exemple, on ne trouvera pas dans

1. Cette dédicace est réimprimée dans la B. A. E., XLII, LXXIX.

mes écrits une octave où, s'il y a d'abord un verbe, la rime suivante ne soit un nom, et si toutes deux proviennent de noms, l'une sera un substantif, l'autre un adjectif ». Je ne sais si dans ses poésies diverses il a réalisé cet idéal; dans *Los Amantes*, il en est resté assez loin, mais il n'a pas cessé d'y viser¹.

Une autre cause qui concourt avec les précédentes à embarrasser le style, c'est l'abus des comparaisons. Artieda ne prend point garde que la comparaison, très à l'aise dans l'épopée, est un obstacle à la rapidité nécessaire de l'action dramatique. Conformément aux préceptes des *Científicos*, c'est dans l'antiquité classique qu'il va chercher les siennes. Herrera, tout en proscrivant l'obscurité dans les mots, ne recommandait-il pas celle qui résulte « des choses et de l'érudition² » ? Artieda n'étale pas moins que Herrera sa science de l'antiquité, sa connaissance de la mythologie et des fables poétiques, et, même aux endroits les plus pathétiques, il ne résiste guère au désir de la montrer. Marcilla, au moment où la catastrophe se prépare, prend tout son temps pour nous raconter en une octave l'histoire d'Ajax Télémonien et d'Ulysse.

En regard de ces défauts, il serait aisé de citer des passages où la vigueur éclate en traits puissants. Artieda sait, au besoin, trouver le mot qui fait image, comme lorsque, voulant peindre la hâte de la jeunesse accourue pour assister au mariage de Sigura, il parle de cette foule drue et rapide qui, de Lérida, de Saragosse, de Valencia « tombe en pluie » sur Teruel. Le mari de Sigura va porter ses condoléances au père de Marcilla, *antes que el silencio hable*. De ces raccourcis vigoureux on trouverait plusieurs exemples dans *Los Amantes*. Quelques-unes des

1. « SIGURA. Si en Ynuerno te pidiera
La sazón de Primavera,
Y en la Primavera el fruto
Que da el tiempo mas enxuto...

MARIDO. Fuera me cosa ligera. »

(III, 4.)

2. « La oscuridad que procede de las cosas i de la dotrina es alabada i tenida entre los que saben en mucho, pero no deve oscurecerse mas con las palabras. »
Commentaire sur Garcilaso, 1580, 127.

innovations dont Artieda s'est vanté¹ nous laissent, il est vrai, assez indifférents. Qu'il place volontiers l'*esdrújulo* au milieu du vers pour le mieux faire rouler, comme il dit, — qu'il recherche l'hendécasyllabe accentué sur la huitième syllabe au lieu de la sixième, nous lui en ferons d'autant moins un mérite que ce genre de beauté, si beauté il y a, ne lui appartient pas en propre.

Son mérite, comme poète, n'est pas là ; mais plutôt dans un sentiment assez juste de l'harmonie propre au vers tragique, et dans la subtile concordance qu'il sait établir entre le fond et la forme, entre la pensée et l'expression. Il est surtout dans une intonation plus vigoureuse, plus noble, plus véritablement digne des modèles antiques que tout ce que l'on avait entendu jusque-là. Les lamentations de Perafán sur la mort de Marcilla, foudroyé à la fleur de l'âge, peuvent donner une idée de cette poésie un peu solennelle et tendue parfois, mais où ne manquent ni la force ni l'éclat :

Pues la muerte trocó en luto su pompa,
Y en funebre cypres la verde hiedra...

Empresas della son, pero tyranas,
pues contra toda ley el brazo tiénde,
siendo su natural presa las canas,
donde naturaleza mas se offende.
Muerte, si por mostrarte justa allanas
qualquier edad y condicion, entiende
que aunque al pobre le yguales con el rico,
yerras en acortar la edad tantico.

Todo lo que debaxo el cielo nace,
sujeto es a morir ; pero no dudo
de que a naturaleza le desplace
ver que no llegue al termino que pudo...

Assaltas vna edad, muerte enemiga,
que hara ventaja a todas las edades :
de las bocas del Nil nos lo diga
hasta el famoso termino de Gades
la morisma, con quien has hecho liga...

Pero consuelame en parte y aliuia,
que essa fe que le muestras, y te muestra...
no borrarán en Mauritania y Lybia

1. Dans la préface des *Discursos*.

lo que hizo su famoso brazo y diestra¹ :
 pues lo que tu resuelues en ceniza,
 la fama lo rebiua y eterniza¹.

(IV, 2.)

Lieu commun, certes, et trop souvent développé par les poètes depuis l'antiquité, mais dans lequel notre espagnol a retrouvé un peu de la forte sobriété et des accents douloureux du chœur de la tragédie grecque. L'inspiration d'Artieda ne se hausse à ce niveau qu'au prix d'un effort trop manifeste. Elle redescend vite, sinon à des facéties et à des plaisanteries plus dignes de la farce que de la tragédie (l'emploi du comique se réduit dans *Los Amantes* à quelques calembredaines de valets), du moins au ton de la conversation banale et mondaine, tel que nous le retrouverons bientôt dans la comedia. Ces brusques chutes, si elles nous préparent à « l'art nouveau », enlèvent à l'œuvre cette unité d'inspiration et de couleur à laquelle l'antiquité classique — dont on se réclame pourtant, — nous avait habitués.

Le vocabulaire est assez riche et varié². Si les traces d'ara-

1. « Pour lui la mort a changé en deuil la magnificence de la vie, le lierre toujours vert de la jeunesse n'est plus qu'un cyprès funèbre. ... O mort, ce sont là de tes coups, mais ton caprice brave toutes les lois ; ta proie toute désignée, ce sont les cheveux blancs du vieillard chez lequel la nature n'offre plus de résistance. O mort, si pour faire croire à ta justice, tu plies également devant toi tous les âges et toutes les conditions, persuade-toi que tout en traitant le riche et le pauvre avec égalité, tu te trompes d'abrèger leur vie à ce point. Certes, tout ce qui naît sous la voûte des cieux est sujet à périr, mais, je n'en doute point, la nature répugne aux disparitions qui surviennent avant le terme fixé... Tu t'en es pris, Mort ennemie, à une vie qui vaut mieux que toutes les autres vies : témoin, des bouches du Nil à l'illustre Gadès, la secte musulmane, avec laquelle tu as conclu un pacte... Ma consolation du moins, c'est que votre complot ne fera oublier, ni en Mauritanie ni en Lybie, les exploits de son bras courageux et puissant, car ce que tu réduis en cendres, la renommée le ressuscite pour l'éternité ». (IV, 2).

2. Artieda, comme un si grand nombre de ses contemporains, multiplie les redondances :

« Recoge de vna vez huelgo y aliento. (IV, 1.)
 Me quita el vigor y fuerza. » (IV, 3.)

Ce redoublement se prolonge parfois en séries symétriques :

« Empacho y temor despide,
 Y luego tantea y mide

gonais nous ont paru assez rares (*callizo* = *callejuela*; *cariño* = *soledad*; *tantico*, forme plus aragonaise encore que castillane, et souvent répétée), les mots arabes abondent, ce qui, dans la région de Valence, n'est point pour nous surprendre (*aduares*, *alcuzacas*, *almayzares*, *albornozes*, *algazara*, etc...). Un grand nombre de mots, d'images, de métaphores sont tirés des vocabulaires techniques de la guerre, des joutes et tournois, de la navigation : l'expérience personnelle d'Artieda pouvait les lui fournir en grand nombre, et, en fait, il en a usé largement. Mais ni ces emprunts, d'ailleurs quelque peu hétéroclites, ni certaines constructions qu'il emploie avec prédilection¹ ne donnent à son style une véritable originalité.

En somme, Artieda a échoué dans son entreprise. Il n'a point réalisé le projet qu'il avait formé de créer un art nouveau; malgré quelques vues justes, une certaine vigueur d'imagination, un sentiment assez délicat de ce que réclamait alors la dignité de l'art dramatique, il n'a point réussi à dégager,

Todo lo que valgo y puedo. (III, 4.)

Mas de temor y congoxa

Tan rendida estoy y floxa

Que me faltan pies y aliento. (IV, 3), etc.

1. Certaines constructions, sans être propres à Artieda, sont particulièrement fréquentes chez lui : 1^o *haber* + infinitif, employé au sens de *haber de* + infinitif :

« de mi Tragedia hazer dos partes huue. (Ép. dédic.)

Que no he perseguir, a quien me trata,

Con tanta ingratitud? (III, 2.)

Veo que ha seruirnos por exemplo. » (IV, 5.)

Cf. Mz. Pidal, *Cantar de Mio Cid*, 351³³; Hanssen, *Spanische Grammatik*, § 38, 3. Cette construction ne se confond chez Artieda ni avec le futur (*parecerthea*, I, 1; *acabarmeha*, II, 3), ni avec la construction usuelle de *haber de* + infinitif (*has de tornear mañana*, II, 3; *he de perder el nombre*, III, 2.).

2^o *cosa* employé au sens de *nada* (II, 2; III, 2; IV, 1). Cf. Mz. Pidal, *Cantar...*, 337-338.

3^o emploi de *tras*, soit comme préposition, soit comme conjonction. Artieda a extraordinairement abusé de ce mot :

Tras esso (I, 1); *tras que no esta en su lugar*, (I, 2); *tras la obligacion* (II, 2); *tras los thesoros* (II, 2); *tras que mi marido assomar veo* (II, 2); *tras su cama* (III, 3); *tras que me de muerte* (III, 4); *tras presumir lo contrario* (III, 4); *tras no serte encargo* (III, 4); *tras mil cosas* (III, 5); *tras ti baxo* (IV, 2, etc.).

encore moins à imposer une forme, un type de drame dont on sentait cependant le besoin. Son entreprise, dans le domaine du théâtre, ressemble par quelques endroits à celle de Fernand de Herrera dans celui de la poésie lyrique. Elle fut inspirée par un désir analogue d'ennoblissement et d'enrichissement, d'après les chefs-d'œuvre antiques, mais elle réussit moins encore que celle du « divin » Sévillan, qui a donné plus de noblesse et de force à la Muse espagnole. Le génie sans doute manqua au dramaturge valencien pour révéler à ses contemporains la formule attendue et surtout le modèle à suivre. Sa tentative ne fut pas la seule, nous l'allons voir; mais, dans la direction où il avait voulu attirer les poètes contemporains, on ne se soucia point de le suivre.

III

Émule de Rey de Artieda, Cristóbal de Virués n'est ni son successeur ni son imitateur. Si la vie de ces poètes, qui furent en même temps des soldats, présente des ressemblances, leur caractère et leur talent les opposent l'un à l'autre. Rien de plus aisé que de lier connaissance avec Virués, à en croire l'un de ses panégyristes¹ : il suffit de se reporter au portrait de l'ermite Garin, dans le poème épique du *Monsserrate*, à la fin du chant V. Sous les traits du saint homme, plein de noblesse et d'esprit chrétien, tempérant d'un sourire un fond d'inflexible vertu, c'est lui-même que Virués aurait dépeint. Il n'y a pas de raison pour révoquer ce témoignage d'un contemporain, qui était des amis du poète. Cervantes avait déjà loué chez Virués une vertu habile à se soustraire aux tentations du siècle². Faut-il, de ce guerrier, faire un ascète? Ce qu'il convient de retenir, c'est que l'esprit de Virués était porté aux graves pensées, aux méditations austères. Ce Valencien, sur lequel la séduction de

2. Matias de Vargas, dans un sonnet liminaire du *Monsserrate*.

1. *Galatea*, dans le *Canto de Caliope*.

L'Italie n'avait pas eu de prise, a composé, en même temps que ses tragédies, des poésies lyriques qui expriment tout autre chose que la satisfaction d'un cœur comblé. Le recueil s'ouvre par des plaintes sur les vicissitudes de la fortune :

Je pleure tristement les biens passés et les malheurs présents; il n'y a rien qui me réjouisse, et il n'est pas jusqu'au cœur divin des douces et célestes Muses, jadis tout mon bonheur, qui aujourd'hui ne tourmentent mon esprit¹.

A la fin du volume, l'autre page du diptyque c'est un sonnet dont le désenchantement ne trouve de consolation que dans la piété :

Je suis tombé, à cette heure, du sommet sublime, que j'avais gravi dans un doux égarement... Erreurs, présomption, emportement, jalousie, ingratitude, envie, trahison, tout cela a coupé les ailes à mes envolées. Toi, piété divine, fais maintenant croître d'autres ailes en moi, afin que j'achemine à nouveau mon vol vers les cieux par une voie plus sûre².

Ce double cri de désillusion, qui ouvre et clôt les poésies lyriques de Virués, n'est-ce point le secret de son âme qu'il a laissé échapper?

On aurait tort cependant d'affadir le personnage. Sa mélancolie n'a point entravé son courage. Désabusé et chrétien, il

1. « I aora triste lloro
passados bienes i presentes males;
no ai cosa que me alegre;
hasta el divino coro
de las suaves muses celestiales
que eran toda mi gloria,
atormentan aora mi memoria. »

2. « Caído é ya de la sublime cumbre
donde subí con dulce devaneo...

Errores, confianças, furias, celos,
ingritud, imbidia, alevosia,
an cortado las alas a mis buelos.

Tu, divina piedad, tu, aora cria
otras alas en mí, con que a los cielos
rebuelva el buelo par mas cierta via. »

n'en fut que plus appliqué à son métier. C'est ici le trait saillant de sa personnalité : il fut soldat, sans aucune de ces irrésolutions qui faisaient hésiter Rey de Artieda entre la toge et la cuirasse. La fidélité au roi et à la famille royale, en qui la patrie s'incarnait, tel fut pour Virués la règle de sa vie. Il a pleuré en vers la mort de Philippe II, et il a représenté dans un sonnet saisissant la brutalité du destin dont la reine Anne avait été victime :

La reine d'Espagne. — Qui donc m'appelle? — Garde à vous! Je suis la mort. Suivez-moi. — Où donc aller? — Au ciel. — Hélas! Mort cruelle...¹

Sur ce sentiment de loyalisme dynastique se fondait à ses yeux la beauté de la servitude militaire. Nul en son temps n'a parlé avec plus de compassion du sort réservé aux soldats, honnis de ceux-là même qu'ils protègent contre l'ennemi².

Sa fierté patriotique s'est magnifiquement dédommagée de ces mépris en célébrant le triomphe des combattants espagnols à la bataille de Lépante. Il est étrange qu'un acteur de cette lutte épique, après en avoir vu de près les horreurs, ait choisi, pour la chanter, la forme de l'églogue³; mais, ce contre-sens une fois admis, on trouve dans les descriptions de Virués tant de détails topiques, et tant de bonhomie virile chez son berger Criseo, qu'on ne résiste guère à cet art délicat; aussi bien est-on séduit dès le début par la grâce aimable des tercets qu'on dirait échappés à la plume de Garcilaso.

Lors même que le sujet l'y inviterait, ce Virués, qui a mêlé au fracas des batailles le son du chalumeau, se garde d'enfler la voix; il sait, au contraire, trouver le mot convenable pour dégonfler les enthousiasmes. L'entreprise d'attaquer l'Angle-

1. « Reina de España. — ¿Quien me llama? — Alerta.

La muerte soy, ven. — ¿Donde? — Al cielo — Ay, Muerte... »

2. Cf. la poésie qui commence :

« O miserable suerte de los soldados,
De todo el universo aborrecidos... »

3. Le titre exact est : *Egloga de la batalla naval*, fol. 233 r.-255 v.

terre dans son île, Philippe II l'avait conçue, les courtisanes l'avaient célébrée à l'avance, et finalement, après la ruine de la flotte surnommée « Invincible », un seul vers narquois de Virués a suffi pour montrer le ridicule de cet avortement :

Oh, vanité des espérances humaines! nous attendions avec confiance le résultat, et c'est d'une souris que cette montagne vient d'accoucher¹.

Le patriote, chez lui, ne manquait pas de clairvoyance. S'il s'est complu à ressusciter dans ses poésies les héros de jadis, tels que le Cid ou D. Jaime de Aragon, s'il a mis dans la bouche de D. Jaime une exhortation à ses soldats en lutte contre les Mores, dans la bouche du Cid un parallèle en forme entre les armes et les lettres, il en faut simplement conclure que certains artifices littéraires ne lui répugnaient pas, nullement que dans le passé ou le présent son admiration s'attachât indistinctement à tout ce qui sortait de l'ordre commun. Plume en main, ce soldat se refusait à l'obéissance passive; il discutait et il distinguait.

L'Italie fut le champ de ses exploits. Les hasards de la guerre l'ont conduit jusqu'en Flandre, où il amena par la Suisse des renforts² pour assiéger Ostende (1603), mais ce fut un accident dans une carrière qui se déroula presque entièrement sur la terre classique des poètes et des soldats. Non qu'il ait jamais perdu le contact avec sa patrie : c'est à Madrid qu'il a fait imprimer ses livres, c'est peut-être à Madrid qu'il a passé les dernières années de sa vie³, mais vers Valencia que

1. « Ai esperanças de los ombres vanas!
este parto esperavamos gozosos
i fué un raton el parto de estos montes. »

2. Cf. la *Carta al doctor Gerónimo de Virués* :
« Ante dicho verdad, señor Ermano,
en que llevé une tropa de la gente
que al gran sitio de Ostende passó a Flandes
por los fieros cantones de Suizos. »

La plupart des renseignements que Virués a fournis sur lui-même dans ses *Obras*, en ont déjà été extraits. Cf. *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*. Zweiter Band, 148 sq.

3. C'est à Madrid que Virués résidait en août 1608. Il y signa, le 18 de ce

sa pensée se reportait. Ses frères y résidaient, l'un médecin, l'autre bénéficiaire de la cathédrale, et les événements de la chronique locale, si tard qu'il les connût, ne le laissaient pas indifférent, comme le prouve sa poésie sur la mort du peintre Jean de Joanes. Cependant, les circonstances, plus fortes que sa volonté, le retenaient au loin. Seul de tous les écrivains valenciens, il n'a pas été inscrit parmi les membres de l'Académie des Nocturnes, dont le Dr Jerónimo de Virués, son frère, était une des lumières. Le permis que l'autorité ecclésiastique lui délivra pour l'impression de ses « Poésies et tragédies » est daté de Milan en 1604, et sa connaissance de l'italien, comme chez plusieurs autres poètes de la même cité, Rey de Artieda par exemple ou Aguilar, allait jusqu'à rimer dans la langue même de Pétrarque des sonnets doublement inspirés de lui.

Faut-il en conclure qu'il se sentait chez lui indifféremment dans l'une et l'autre péninsule? Pour lui, l'Italie resta toujours la terre d'exil. Dans les Abruzzes, le berger Criseo (c'est décidément sous ce masque que Virués se cachait) ne fait entendre que des lamentations, et ses *coplas*¹ ont beau être parfumées de la senteur salubre des montagnes, elles n'en laissent pas moins un arrière-goût d'amertume. Les villes ne lui plaisent pas davantage que les solitudes alpestres : il dirige contre Milan un sonnet satirique, et à l'autre bout de la péninsule, à Tarente ou à Brindes, il déclare avoir bu jusqu'à la lie le breuvage de l'ennui. Sa nostalgie fait quelquefois penser à celle de notre Du Bellay. Mais la force même de ses doléances nous est une preuve qu'il n'échappait pas à l'influence de l'Italie : il se plaint d'elle, c'est donc qu'elle agit sur lui. Et, en effet,

mois, un contrat avec le libraire Esteban Bugia, auquel il cédait au prix de 200 ducats pour une durée de dix ans ses droits sur la vente et la propriété de *El Monserate* et des *Obras trágicas y líricas*. Cf. C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña*, III; Madrid, MCMVII, 518.

1. Elles commencent : « Goza paz quieta
i vida tranquila,
dexta Bras à Gila
ques una veleta... »

dans ses tragédies, peut-être conçues ou écrites en Italie, en tout cas ajustées sur des modèles italiens, il sera possible de retrouver l'action de sa patrie adoptive.

Peut-être est-il redevable aux chefs-d'œuvre qu'il apprit à y connaître, en même temps qu'au sérieux naturel de son esprit, de la noblesse de ses aspirations littéraires. Ce soldat, souvent détourné du travail de la composition par ses obligations militaires, n'a jamais cultivé les genres faciles. Rien chez lui ne sent l'improvisation ni le badinage. Parmi ses poésies lyriques, rares sont celles qui traitent d'amour, et lorsque d'aventure il y apparaît, ce sont toujours des ravages qu'il exerce, jamais des joies qu'il apporte. Aussi bien le genre lyrique n'a point retenu la faveur de Virués; c'est à la tragédie, à l'épopée, qu'il accordait sa prédilection : ainsi, il était sûr de planer continuellement dans les hauteurs. Cet effort vers le beau et le bien, qu'il ne séparait pas l'un de l'autre, nous a valu de sa part une épopée, *El Monserrate*, publiée d'abord en 1588, puis refondue, amplifiée, amendée, en 1602, sous le titre de *El Monserrate segundo*, et cinq tragédies, qu'il a imprimées en 1609 dans le même volume que ses poésies lyriques. Il a d'ailleurs pris soin, aussi bien dans le titre que dans la table des matières, de donner le pas aux tragédies sur les poésies; celles-ci sont reléguées dans les soixante-quatorze feuillets de la fin, tandis que les tragédies s'étalent sur plus de deux cents. Il sacrifiait, jusque dans la disposition matérielle de ses œuvres, à la hiérarchie des genres.

Sur les phases de son activité littéraire, ne nous en rapportons pas aux dates où il imprima ses divers livres. Ses tragédies sont très certainement antérieures à l'édition qu'il en a donné en 1609. La plupart d'entre elles — quatre sur cinq — comptent trois actes au lieu des quatre qui avaient été jusqu'alors en usage. Or, Virués a revendiqué l'honneur d'avoir le premier en Espagne pratiqué cette réduction. Très chatouilleux sur le chapitre des innovations, il s'est vanté de celle-là avec autant d'assurance qu'il en a mis à s'attribuer le mérite d'avoir introduit en Espagne, avec son *Monserrate*, la poésie

héroïque dans le goût d'Homère et de Virgile¹. En ce qui concerne la structure des pièces dramatiques, son affirmation est corroborée par Lope de Vega dans son *Arte nuevo de hazer comedias* : « Le capitaine Virués, déclare-t-il, ne laissa que trois actes à la comedia, qui auparavant allait à quatre pattes comme un enfant². » Ce témoignage prouve simplement que Lope avait lu le volume de Virués³, publié presque en même temps que l'*Arte nuevo*. En fait, comme on l'a déjà vu, Francisco de Avendaño, dès 1553, avait écrit une œuvre dramatique en trois actes, à une époque où Virués venait à peine de naître. La prétention de celui-ci, considérée absolument, est donc insoutenable; mais il n'aurait même pas osé la produire si à lui-même et à ses contemporains elle n'avait point paru vraie relativement. Entendons qu'au temps où il a composé ses tragédies, quelques rares tentatives de pièces en trois actes avaient pu se produire, mais qu'elles étaient déjà lointaines et oubliées; le type habituel était celui de la pièce en quatre actes, et comme son information ne s'étendait pas au delà de l'usage courant, il a cru de très bonne foi tenter une nouveauté en élaguant l'un des actes. Or, la période où la pièce en quatre actes fut

1 Cf. là-dessus un sonnet des *Obras líricas* :

« De antigua i grave istoria verdadera
formé nuevo poema verdadero
siguiendo con Maron i con Omero
el arte eroico en lo que mas se esmera ;

Sino llegué donde llegar quisiera
por aquel alto celestial sendero,
me escuse, que de *España fui el primero*
que por el emprendió passar carrera. »

2. *Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo*, ed. Morel-Fatio, v. 215-217. [*Bull. Hisp.*, III, 365 sq.]

« El capitan Virués, insigne ingenio,
Puso en tres actos la comedia que antes
Andava en quatro, como pies de niño. »

Lope qualifie inexactement *comedia* les pièces que Virués dénommait *tragedia*.

3. Le passage où Virués revendique l'honneur d'avoir réduit à trois le nombre des actes se trouve dans le prologue de *La gran Semiramis* :

« advierto
Que esta tragedia, con estilo nuevo
Que ella introduze, viene en tres jornadas. »

surtout en faveur se place aux environs de l'année 1580. Dès 1586, les tragédies de Argensola prouvent que le modèle en trois actes est définitivement adopté. Pour que Virués ait pu se targuer d'originalité avec quelque vraisemblance, il faut donc croire que c'est entre 1580 et 1586 qu'il a préparé ses tragédies¹.

Le travail littéraire n'était point chez lui à la merci d'une inspiration fugitive. Son talent ne s'épanche pas à la manière d'un torrent, mais comme ces *acequias*, ou canaux d'arrosage, ingénieusement réglés, dont la *huerta* valencienne est sillonnée. Cette maîtrise de soi est notable chez un Espagnol. Sur la terre classique des improvisateurs, saluons en Virués un écrivain qui a su ce qu'il voulait et qui a voulu ce qu'il a fait. Il s'était formé une certaine conception de son art avant de s'y essayer, et ses tragédies sont autant d'applications de la formule à laquelle il était arrivé. Sans avoir jamais écrit de traités sur la théorie de l'art dramatique, il était théoricien autant que dramaturge et théoricien *avant* d'être dramaturge.

La preuve en est dans l'étrange idée qui lui est venue d'écrire une tragédie exactement calquée sur les modèles grecs et latins. Non qu'il prétendit restituer dans son intégrité l'art dramatique des anciens; mais il voulait en quelque sorte avoir sous les yeux un archétype sur lequel il mesurerait pour ses tragédies les écarts auxquels la différence des époques l'obligeait. Il importe peu qu'il ait composé ce type classique de tragédie avant ou après ses autres pièces. Sa tragédie d'*Elisa Dido* est ou prétend être une reconstitution archéologique. A côté du titre, il a placé un sous-titre : « Tragédie conforme à l'art ancien », dont il a expliqué la signification en tête de son recueil dans l'*Avis au lecteur* : « La tragédie de Didon, y déclare-t-il, est écrite tout entière dans le goût des Grecs et des

1. Ces dates s'accordent bien avec l'indication du prologue, où il déclare que ses tragédies ont été *hechas por entretenimiento i en juventud*. La date exacte de la naissance de Virués n'a pu être retrouvée jusqu'à présent dans les archives de Valencia, mais certainement il était encore jeune vers 1580-1585.

Latins avec soin et avec étude. » Nous voilà renseignés : l'originalité créatrice s'appuie ici sur l'érudition. N'aurait-il pas mieux valu, dans ces conditions, que Virués effaçât plus encore sa personnalité et du rôle de collaborateur se réduisît à celui de traducteur ? Cette méthode, dont tant d'autres avaient usé, ne convenait pas à son dessein. Ce qu'il voulait prouver, ce n'était pas l'excellence des tragédies antiques, mais leur efficacité toujours présente. Admirez Euripide et Sénèque, c'est fort bien. Mais imitez-les malgré la différence des temps, des mœurs, des pays, et ici les objections commençaient. Virués a essayé d'y répondre le jour où il entreprit son *Elisa Dido*.

S'il ne suit pas servilement un modèle précis, Virués ne s'asservit pas davantage à la tradition antique. Grâce au prestige de l'*Énéide*, nous sommes impuissants à imaginer une autre Didon que celle de Virgile. Virués a résisté à cette séduction : au poète, il a préféré l'historien Justin, l'abréviateur de Trogue Pompée. Bourrées de faits secs et bruts, ses *Histoires philippiques* manquent de parure, mais par l'accumulation des événements, elles donnaient l'illusion de la vie. Si le mariage de la reine Didon, tel que Justin le relate, aboutit, comme dans l'*Énéide*, à sa mort, la ressemblance ne va point au delà : dans la chronique, le désespoir amoureux de la reine n'est point, comme dans l'épopée, la rançon des destinées du monde ; Énée et la grandeur future de Rome ne s'y laissent même pas soupçonner. L'aventure y perd en majesté, mais elle y gagne en vraisemblance, réduite, comme elle l'est, à une querelle de voisins.

Iarbas, roi des Maxitains, s'étant épris de la reine Elisa, qui régnait sur le pays prochain, appela auprès de lui dix des principaux Carthaginois et leur demanda, sous menace de guerre, la main de leur souveraine. Cette ambassade, à la fois brutale et galante, embarrassa fort les mandataires : ils s'avisèrent d'un stratagème. Iarbas, rapportèrent-ils à Elisa, sollicite notre concours ; il désire que des Carthaginois s'installent parmi ses sujets encore barbares et leur enseignent les arts de la paix. Mais qui donc voudra quitter notre société raffinée pour

leur rude compagnie? La reine aussitôt d'incriminer la lâcheté de ces notables qui se préoccupent de leurs aises plutôt que du rayonnement de la patrie. Lorsqu'enfin son indignation est au comble, brusquement les notables dévoilent leur subterfuge : « Ce n'est pas nous, reine, c'est vous que Iarbas réclame. » Aussi maîtresse de ses sentiments que de ses pensées, la reine accepte cet amour qui s'offre impérativement ; mais son plan est déjà formé : elle préférera la mort au sacrifice de ses souvenirs les plus sacrés ; le suicide sera son recours.

Tel est le récit de Justin (XVIII, 6). Virués en a retenu les traits essentiels : les craintes de Didon auprès d'un voisin dont la puissance inquiète Carthage à peine fondée, les hommages menaçants de Iarbas, la soumission apparente de Didon à la volonté du plus fort, enfin l'affranchissement par la mort avant même de recevoir le joug. Il a renoncé à l'intervention des notables carthaginois et à leur subterfuge. Dans sa pièce, au moment où l'action commence, Didon connaît déjà les projets de Iarbas ; elle donne audience précisément (et c'est la première scène du premier acte) à l'ambassadeur de Iarbas et elle lui fait connaître sa réponse qui est favorable à la proposition de mariage antérieurement reçue. Tout le drame se concentrera entre le « oui » fallacieux de la reine et son suicide à la vue de son prétendant.

Mais, pour remplir ce drame, la matière va manquer, d'autant plus que Iarbas n'apparaît qu'au dénouement, au moment d'ordonner la pompe funèbre, qu'il avait rêvée pompe nuptiale, et de prendre charge du royaume carthaginois dont il s'institue le protecteur désintéressé en mémoire de la morte. Le recours trop prévu d'une rivalité amoureuse allait fournir les péripéties nécessaires. Seulement, la rivalité est double : ils sont deux parmi les chefs carthaginois, Seleuco et Carquedonio, à se disputer avec Iarbas l'amour de Didon, et la situation se compliquera de ce que eux-mêmes sont aimés, l'un, Seleuco, par Ismeria, la confidente de la reine ; l'autre, Carquedonio, par Delbora, noble étrangère retenue en captivité à Carthage

et prompte à se consoler par cet amour des rigueurs de sa destinée. Dédaignant celles dont ils sont aimés, dédaignés de celle qu'ils aiment, voilà quel sera pendant toute la pièce le sort de Seleuco et de Carquedonio. Ce jeu des intérêts rivaux ne deviendrait captivant que si Didon, de son côté, avait été sincèrement amoureuse soit de Seleuco, soit de Carquedonio ; son cœur, ballotté entre la force de son inclination et la raison d'État, aurait été le champ d'une lutte éminemment tragique. Or, elle n'aime point Iarbas, ni Seleuco, ni Carquedonio : sa résignation au mariage n'est qu'une ruse diplomatique. L'erreur de Virués a été de croire qu'il pourrait mêler une intrigue amoureuse et une machination politique. En fait, le mélange ne s'est point consommé ; l'amour est resté chez les personnages du second plan ; le stratagème politique, ourdi tout entier dans l'esprit d'un seul personnage, occupe exactement deux actes sur cinq. La pièce souffre de cette dualité.

Dans l'espoir de parer à ce défaut, Virués a voulu, même dans les actes où elle reste à l'arrière-plan, ramener l'esprit des spectateurs vers cette Didon dont le rôle ne comporte qu'une centaine de vers, mais qui n'est pas moins l'héroïne de la pièce. Qu'importe qu'elle ne paraisse point si cependant l'on parle d'elle ? De là les longues narrations où Delbora et Ismeria détaillent complaisamment toutes les aventures de Didon antérieures à la fondation de Carthage. L'idée de ces récits rétrospectifs et invraisemblables, Virués l'a empruntée à Virgile dans l'*Énéide*. Énée, accueilli chez la reine de Carthage, raconte, pour lui complaire, la chute de Troie et le voyage qui d'Asie l'a conduit en Afrique ; lui-même reçoit de Vénus en confidence la révélation des infortunes familiales et des aventures de Didon. C'est de la même façon, par un retour en arrière plusieurs fois répété, que la tragédie d'*Elisa Dido* nous dévoile dans toute sa suite l'existence de Didon. Les diverses péripéties de la narration sont réparties entre les différents actes ; à chacun des quatre premiers correspond un épisode ; le dernier acte seul n'en a point parce qu'il est suffisamment encombré par les coups précipités du dénouement. L'histoire

entière de Didon se déroule, mais à intervalles séparés, et la maladresse du procédé est double, puisque, d'une part, les narrations trop fréquentes arrêtent l'élan du drame et, d'autre part, le retour régulier de ces narrations en souligne la monotonie. L'auteur du *Monserate* confond les genres et déploie à contretemps son talent narratif.

Dans ces récits, Virués suit docilement Justin; mais, à part deux épisodes, le sacrifice des prétendues richesses de Sichée et la halte à Chypre, qui ne se trouvent que chez Justin, il se rencontre aussi avec Virgile¹. Si les imitations de détail sont rares et peu frappantes, il doit du moins à Virgile l'idée d'un épisode que Justin n'avait pas indiqué, et qui prend dans la tragédie une beauté et une ampleur singulières. Il s'agit de ce fantôme, qui montre à Didon une image du déplorable Sichée :

Ipsa sed in somnis inhumati venit imago
 Conjugis, ora modis attollens pallida miris;
 Crudeles aras trajectaque pectora ferro
 Nudavit cæcumque domus scelus omne rexit.
 Tum celerare fugam patriaque excedere suadet,
 Auxiliumque viæ veteres tellure recludit
 Thesauros, ignotum argenti pondus et auri. (353-359.)

Ces vers ne forment dans l'*Énéide* qu'une vision, aussi fugitive que le fantôme lui-même, mais la précision du trait en faisait l'ébauche d'un tableau imposant. A ce fantôme, Virués a donné la parole et il lui prête un discours d'une onction élyséenne :

Douce Élise, mon épouse, toi qui me fus plus chère que ma vie et que mon âme, tandis que je jouissais de la lumière sereine du monde, je quitte pour toi le doux abri du Léthé, où les âmes, dans le plus agréable des oublis, jouissent d'un éternel et céleste repos; par ordre du Maître de l'univers, me voici, amené à toi sous l'apparence où tu me vois, pour t'annoncer ma mort lamentable et protéger ta vie bienfaisante².

1. *Énéide*, I, 340-365.

2. « O dulcissima Elisa, esposa mia
 Mas que mi vida i que mi alma amada,
 Mientras gozé del mundo la luz pura,

Il se sépare d'elle avec un mélange d'émotion et de calme :

Je retourne au séjour de la joie; toi, demeure en paix, ô mon tendre bien, ô ma fierté. Puisses-tu en aucun temps, en aucun lieu n'être infidèle à la mémoire de ton Sichée!

Si cet épisode, tel que Ismeria le narre, rachète par son mérite poétique la lenteur qu'il apporte dans l'action, c'est à Virgile que Virués en est redevable.

Aussi bien Virués ne se préoccupait guère de conduire l'action d'une allure rapide vers son dénouement. La preuve en est dans les chœurs qu'il a mêlés à sa pièce. Manifestement, Virués a reproduit la structure de la tragédie antique. Le prologue et les quatres épisodes sont devenus cinq actes, conformément à la formule d'Horace, et le chœur les encadre de ses chants. Virués ne s'en tient pas là, et pour que le chœur devienne partie intégrante de l'œuvre, pour que sans dépouiller son caractère lyrique il prenne en même temps une valeur dramatique, il l'associe intimement à l'action. Dans son quatrième et son cinquième acte, il institue, à la manière des χοροί, de brefs dialogues entre le chœur et les acteurs. C'est peu de chose, mais cela suffit pour que de spectateur le chœur devienne acteur, un acteur capable de se donner la réplique à lui-même; et en effet, dans le cinquième acte, le chœur est divisé en plusieurs groupes (Coro 1, Coro 2, etc...), dont les propos alternent.

A la fin des actes, le chœur remplit une mission qui lui est propre, celle de moraliser. Il indique, en marge de cette pièce

A ti desde el dulcissimo Leteo
 Donde las almas en suave olvido
 Gozan eterno celestial reposo,
 Por orden del Retor del universo
 Soi cual me ves en tal vision traido
 Para avisarte de mi triste muerte
 I preservar tu generosa vida. » (Fol. 165.)

1. « Yo buelvo a la region de la alegria,
 Tu, queda en paz, mi dulce bien i gozo.
 I en cualquier ocasion i en cualquier parte
 No falte en tí de tu Siqueo memoria. » (Fol. 166.)

qui manifeste la puissance de l'amour, d'une part l'inéluctable fatalité de la passion, d'autre part le remède souverain dont les hommes peuvent user contre elle. Par un désordre bizarre, c'est dans les chœurs des trois premiers actes que Virués nous indique le remède; ce remède, c'est la miséricorde divine. Et après avoir fait luire à nos yeux cette espérance, il s'applique à la détruire avec une énergie méthodique : en des strophes d'une plénitude admirable, il proclame, à la fin du quatrième acte, l'empire universel de l'amour, dieu enfant qui est un dieu géant, puisqu'il subjugué tous les humains, puisqu'il brûle, puisqu'il aveugle, puisqu'il affole, puisqu'enfin il s'avance à travers le monde par une voie triomphale. Afin que la leçon prenne un surcroît d'autorité, il la met dans la bouche des prêtres de Jupiter, qui forment le chœur. En définitive, nous sentons à travers les strophes du poète moderne peser sur l'action un peu de cette fatalité qui accablait le monde antique.

Des chœurs grecs, Virués prétendait imiter non seulement l'esprit mais la forme. Il s'en est tiré, comme les Italiens l'avaient fait avant lui, en transportant dans la tragédie les formes de la poésie lyrique. Ce sont des *canciones* qui terminent chacun de ses actes¹; la plupart ne concordent pas avec les modèles catalogués à la fin du seizième siècle par Jean Diaz Rengifo au chapitre LX de son *Arte poética española*, et une seule strophe, celle qui est employée à la fin du troisième acte, correspond à peu près à l'un des types décrits par Rengifo, d'après Pétrarque et Garcilaso. Dans l'ensemble, pourtant, elles ne s'éloignent pas de la structure habituelle. Composées d'hendécasyllabes et d'heptasyllabes, faisant généralement appel dans une même strophe à six rimes différentes, elles se distinguent surtout par l'abondance des vers courts, qui apparaissent beaucoup moins souvent dans les modèles clas-

- | | | |
|---------------------------------------|--------------------|------------------|
| 1. 1 ^{er} chœur (6 strophes) | abCabCdC. | Remate : EE. |
| 2 ^e — (4 strophes) | aBaBcDcDeE. | Remate : fF. |
| 3 ^e — (4 strophes) | abCabCcDecDfF. | Remate : GhhGil. |
| 4 ^e — (4 strophes) | abCabCabCC. | Remate : DD. |
| 5 ^e — (1 strophe) | abCabCcDdEeFggFhH. | |

sés; il est rare chez ceux-ci que la strophe commence par des *quebrados*; c'est pourtant l'habitude de Virués d'asseoir d'abord deux heptasyllabes. D'autre part, le *remate*, ou strophe de conclusion, qui par le rythme et les rimes se distinguait des strophes précédentes, comptait le plus souvent trois vers ou un nombre impair de vers. Virués, au contraire, montre une prédilection pour le *remate* de deux vers. Ces nuances ne lui constituent pas une originalité. La *canción*, au témoignage de Diaz Rengifo, « convient aux églogues, élégies, lamentations, émotions... et pour les chants à plusieurs voix, comme le pratiquent les Italiens¹ »; elle se recommandait donc d'elle-même pour les intermèdes lyriques des tragédies. Quant au corps de la tragédie, y compris les dialogues mixtes entre chœur et acteurs, l'hendécasyllabe, puisque la rime n'y est pas indispensable, se rapprochait, plus que les autres vers modernes, des rythmes antiques, et Virués ne s'est pas trompé en l'adoptant sauf dans un passage du cinquième acte où, afin de traduire l'émotion haletante de Delbora et d'Ismeria à la vue du cadavre de Didon, il insère trente-sept vers heptasyllabes.

Par quels caractères intrinsèques Virués a-t-il pensé que sa tragédie se rapprochait des modèles antiques? Ce qui nous frappe d'abord, c'est la pauvreté de l'action scénique. Peu ou point d'événements, peu ou point de péripéties, mais une situation donnée (c'est l'exposition) suivie, presque sans transition, d'une autre situation (c'est le dénouement); dans l'un et dans l'autre cas, les forces s'équilibrent sans que nous ayons suivi les phases de leur lutte. De là le grand nombre de récits et de monologues. De là aussi une soumission aisée à la règle des unités. Cette immobilité imite ou prétend imiter la lenteur des tragédies grecques ou latines. Elle a du moins cet avantage qu'elle se prête, comme chez les Anciens, aux mises en scène grandioses. Il y a dans l'*Elisa Dido* une préoccupation du spectacle, un souci de frapper les regards aussi bien

1. « Las Canciones segund las son proprias para Eglogas, Elegias, Lamentaciones, Afectos... y para cantarse con diferencia de voces, como lo hazen los Italianos. » J. Diaz Rengifo, *Arte poética española*, Madrid, 1644, 65.

que l'esprit des spectateurs, où l'influence du théâtre ancien se retrouve sans peine. C'est surtout au cinquième acte que la représentation matérielle des événements vient au secours de l'exposition orale. Iarbas en personne, accompagné d'une escorte et du chœur, arrive pour célébrer son mariage avec Didon; il ouvre la porte du cabinet où celle-ci s'est retirée et nous l'apercevons brusquement, la poitrine traversée d'une épée qu'Iarbas lui avait offerte, lamentable fiancée, cadavre promis à l'amour. La vision pathétique de cette vaincue, tandis qu'au premier plan la pompe nuptiale s'organisait, est d'un art qui veut mettre en œuvre toutes les ressources scéniques. Chez les Grecs, la tragédie résumait en elle toutes les formes d'art. Virués, dans la mesure du possible, a tenté de réunir tous les genres, l'éloquence, l'épopée, le lyrisme¹. Cette variété de ton, c'est, en ce qui concerne le style, tout ce qu'il pouvait transfuser du modèle antique à sa copie.

Reste à savoir s'il n'a rien laissé évaporer des vertus de l'original. A reproduire les formes apparentes de la tragédie antique, n'a-t-il pas oublié de leur communiquer la vie? *L'Elisa Dido* est une tragédie morte. Elle a toutes les apparences d'une tragédie antique, mais il lui manque une âme.

Il était arrivé à peu près la même aventure en Italie au Trissin, dont la *Sofonisha* (1515), malgré un sentiment très vif de l'art tragique tel que les Grecs l'ont connu, reste si languissante. Il n'est pas bien sûr que Virués n'avait pas quelquefois considéré ses modèles à travers l'interprétation que le Trissin en avait donnée. En tout cas, il se rendait compte de l'impossibilité de recommencer la gageure de son *Elisa Dido* et, dès la première page de son livre, il a déclaré que si les modèles

1. Bien entendu, il ne s'agit pas seulement du lyrisme des chœurs, mais des élans ou effusions auxquels certains personnages s'abandonnent; par exemple, Ismeria, à l'acte 4 :

« O ardiente amor furioso i temerario,
O umano amor orrendo i espantoso,
O falso injusto amor de errores fuente,... »

antiqués conservent encore leur valeur, c'est à la condition d'être corrigés et complétés à la lumière de la poétique moderne. Il y a une conciliation à tenter entre l'art ancien et les pratiques des écrivains contemporains; en prenant de part et d'autre les éléments les meilleurs, on aura chance de créer une forme dramatique qui sera celle des temps nouveaux¹. A cette entreprise, Virués s'est appliqué, avec cette conviction que le succès en littérature s'obtient plutôt par un effort de la volonté que par un éclair de génie.

Les Italiens lui avaient ouvert la voie. Car en Italie, après les imitations pseudo-classiques du Trissin, on avait senti la nécessité d'un art plus vivant. Giambattista Giraldi Cinzio (1504-1573), le plus fécond auteur tragique du siècle², entreprit en 1541, avec son *Orbecche*, bientôt suivi d'autres pièces, parmi lesquelles une *Didone*, de rendre plus agissantes des tragédies qui tendaient à se dérouler à vide. Le malheur, c'est que Giraldi confondit l'activité avec l'agitation, le tragique avec le terrible. Et, dès lors, la recherche des monstruosité, le culte de l'horrible, l'étalage des crimes les plus répugnants se donnèrent libre cours sur la scène. Comment, croyait-il,

1. Il y a au début des *Obras trágicas y líricas* un avis adressé au *discreto lector*, dont les premières lignes contiennent une déclaration de principes : « En este libro ai cinco Tragedias, de las cuales las cuatro primeras estan compuestas auiendo procurado juntar en ellas lo mejor del arte antiguo, i de la moderna costumbre, con tal concierto i tal atencion a todo lo que se deue tener, que parece que llegan al punto de lo que en las obras del teatro en nuestros tiempos se deuria usar. »

Il faut rapprocher de cette déclaration quelques vers extraits du prologue de *La cruel Casandra* :

« ... aquí donde oi se aguarda la Tragedia
de la cruel Casandra, ya famosa,
la cual tambian [*sic*] cortada a la medida
de exemplos de virtud (aunque mostrados
tal vez por su contrario el vicio) viene
acompañada con el dulce gusto,
siguiendo en esto la mayor fineza
del arte antigo [*sic*] i del moderno uso
que jamas en Teatros Españoles
visto se aya... »

2. Sur Giraldi, cf. Fr. Flamini, *Il Cinquecento*, 254 sq. et 554 (*Storia letteraria d'Italia* scritta da una società di Professori).

l'action ne progresserait-elle point si chaque étape en est marquée par un meurtre ou un massacre? Virués s'est approprié le procédé. Ses quatre tragédies sont des tissus d'atrocités, d'autant plus choquantes qu'il les a froidement combinées, étouffant ses penchants mélancoliques pour se rendre féroce, et remuant au fond du cœur humain la lie des instincts grossiers. Plus immoral en apparence qu'en réalité, car vraiment il y a trop de scélératesse dans ces tragédies, et si la première nous trouble, la dernière ne provoque plus qu'un sourire sceptique. En Espagne, d'autres avant Virués avaient exploité la férocité au théâtre, notamment Jean de la Cueva, dont la *Tragedia de los siete infantes de Lara* nous montre au dénouement Mudarra tuant Ruy Velásquez et brûlant vive Doña Lambra. Mais ces violences, si excessives qu'elles soient, sont déterminées par l'intrigue telle que l'auteur l'avait reçue de la tradition. Elles n'y sont pas surajoutées sans raison apparente. Cette virtuosité dans l'horrible, qui est la marque de Virués, il la doit à quelques Italiens, particulièrement à Giraldi, qui eux-mêmes en avaient peut-être emprunté l'idée à Sénèque.

Tous deux, Giraldi et Virués, ont prétendu par leurs pièces rendre les hommes meilleurs. Giraldi estimait que le théâtre ne pouvait se désintéresser de la *moralità*, c'est-à-dire de la réforme des mœurs, et Virués, à la première page de son livre, imprimait cette déclaration : « Dans toutes mes tragédies, bien qu'elles aient été composées par divertissement et dans ma jeunesse, on trouve d'héroïques et graves leçons de morale, comme il sied à leur manière grave et héroïque, et cette intention n'est pas moins sensible dans mes œuvres lyriques, puisque toutes visent au but que les vers se proposent, qui est de mêler l'utile à l'agréable, comme l'auteur l'a déjà fait dans son livre du *Monserate*¹ ». Cette préoccupation morale assure chez Virués,

1. « En todas ellas [las cinco Tragedias del libro] (aunque hechas por entretenimiento i en juventud) se muestran eroicos i graves exemplos morales, como a su grave i eroico estilo se deve, i no menos se ve esta intencion en las obras liricas, pues assi mesmo miran todas al punto que los versos piden de mezclar lo util con lo dulce, como lo hizo el Autor en su libro de Monserate ».

malgré la diversité des œuvres, l'unité de l'inspiration. Elle lui a été commune avec nombre d'écrivains, Argensola, par exemple, parmi les tragédiens espagnols de la fin du seizième siècle, et avec d'autres, soit en Espagne, soit hors d'Espagne. Il n'en est pas moins curieux de noter ici une coïncidence.

Trouver des sujets qui fussent en même temps terrifiants et moraux, aussi riches en atrocités qu'en enseignements, ce n'était point tâche aisée. L'histoire, malgré ses réserves inépuisables, n'en fournissait pas toujours qui combinassent les deux éléments dans une juste proportion. C'est pourquoi, si Giraldi a pu quelquefois plier à sa conception de la tragédie des événements historiques, dans sa *Didone*, par exemple, ou dans sa *Cleopatra*, il n'en a pas moins reconnu la nécessité de s'inspirer de son imagination plutôt que de la réalité historique ou légendaire. Il a donc inventé pour la plupart de ses tragédies une *finta favola*, c'est-à-dire une intrigue entièrement fictive, sans plus se soucier de l'exemple des Anciens, ni de la fidélité qu'ils avaient toujours gardée aux légendes autochtones. Virués montre une égale indépendance, d'autant plus remarquable qu'il paraît avoir été très féru d'histoire et que son information pour son temps et pour un soldat sortait de l'ordinaire. Sa *Didon*, — ce qui est assez naturel, — mais sa *Semiramis* aussi sont documentées aux bonnes sources, puisqu'il a lu ou connu les historiens les plus dignes de créance, Justin, Diodore de Sicile, Elien. *Atila furioso*, sous un titre historique, fait par contre une grande place au romanesque, et la fantaisie règne en souveraine dans *La infelice Marcela* ou *La cruel Casandra*. Ainsi, le poète n'est plus l'adaptateur d'une intrigue traditionnelle, il est, dans la plénitude du mot, le créateur de son œuvre.

Une action surchargée d'atrocités — pour les excuser, des prétentions morales — et, pour les rendre possibles, une intrigue inventée expressément à cette fin, — voilà le bilan de l'entreprise, aussi bien de Giraldi que de Virués. Association d'un Espagnol avec un Italien qui ne laisse pas d'être intéressante. Ce que le théâtre espagnol emprunta surtout à l'Italie, ce fut l'intrigue de ses comedias, et presque tous ces em-

prunts furent faits aux *novellieri*, nullement aux dramaturges. Ici, au contraire, nous trouvons un auteur qui accommode ses pièces à la mode de l'autre péninsule. Cas non pas unique, car il se reproduit pour les tragédies de Lupercio Leonardo de Argensola et même pour certaines comedias, par exemple pour *La Escolástica celosa*, ou *Los Muertos vivos*, que Lope ébaucha dans sa prime jeunesse, — mais cas dont on ne saurait citer d'autre exemple plus probant et plus instructif. Rey de Artieda, compatriote et contemporain de Virués, avait invoqué dans les préliminaires de sa tragédie, « l'usage et la pratique des Espagnols » — *el uso y pratica Española*. — Virués, s'il avait tenu à parler aussi net, n'aurait pu se réclamer que de « l'usage et la pratique des Italiens ».

Il convient de commencer par *La gran Semiramis* l'examen des tragédies de Virués. *Elisa Dido* mise à part, — sur la date de laquelle nous ne savons rien, — il composa, sans doute, *La gran Semiramis* avant les autres, puisqu'il revendique pour elle, dans le « prologue », le titre de première tragédie en trois actes. Elle s'ouvre par un tableau guerrier sous les remparts de Bactres, que le roi Nino assiège avec l'aide de son lieutenant Menon. Sémiramis est l'épouse de Menon; elle vient le rejoindre dans le camp sous un déguisement masculin. Elle fait mieux : elle suggère à son époux un stratagème grâce auquel l'armée assyrienne s'empare de la ville assiégée. Le roi Nino apprend bientôt que l'honneur de cette victoire revient à Sémiramis; il s'informe d'elle, éloigne les fâcheux, y compris le mari, et adresse à la belle une brûlante déclaration où, sans craindre l'anachronisme, il la compare longuement à un ange. Puis, comme Menon survient, le roi lui propose un échange : Sémiramis appartiendra désormais au roi, mais Menon recevra en compensation la propre fille du roi, avec une dot énorme et des droits à la succession royale. Menon a la candeur de refuser : résistance qui décide le roi à prendre Sémiramis de force et à s'éloigner avec elle après d'horribles menaces. Menon va-t-il se révolter? C'est à lui-même qu'il préfère s'en prendre, et

après seize octaves de lamentations, il se pend haut et court. Admirable prestige de la royauté ! la femme que le souverain convoite, la même qui était venue retrouver son mari jusque sur la ligne de bataille, passe à son ravisseur après une timide protestation de trois mots¹ !

Le second acte nous montre la revanche de la vertu sur la passion, mais la vertu, comme il est habituel chez Virués, triomphe par des moyens déshonnêtes. Depuis seize ans, Nino et Sémiramis règnent conjointement sur Ninive et élèvent leur fils Ninias. Mais Sémiramis n'a rien oublié du passé ; elle décide son mari à lui remettre pendant cinq jours le pouvoir absolu, sous prétexte qu'il se repose, et elle nous révèle que le repos qu'elle lui ménage, c'est celui de la mort. Tel est son but. Voici maintenant son programme, qui est merveilleusement compliqué : par les soins d'un officier, Zopiro, auquel elle a accordé sa confiance et un peu plus que sa confiance, le roi a été emprisonné, et le prince héritier a été cloîtré sous un déguisement féminin dans un collège de Vestales. Ninias ressemble à sa mère Sémiramis au point que, le vêtement changé, il est impossible de les distinguer ; dans le collège de Vestales, il passera donc pour sa mère, et elle, à la Cour, elle passera pour le prince. En conseil des ministres, le pseudo-Ninias, qui est en réalité Sémiramis, lit une lettre de Sémiramis, qui ne manque pas d'une certaine pompe orientale : il y est conté une apparition des dieux, lesquels ordonnent de placer désormais Ninias sur le trône. Crédules ou pusillanimes, les ministres y consentent. Voilà Sémiramis au comble de ses vœux : sous le nom et sous les apparences de son fils, elle va régner sans partage, reine par son sexe, mais roi aux yeux du monde : « Demain, je serai roi et reine à la fois, mais celui-là seul le saura qui me verra toute nue, et j'en laisserai la faveur à Zopiro² ».

1. *O injusto apartamiento!* C'est tout ce que trouve à dire Sémiramis, ravie à son époux.

2.

« No ay cosa en que repare ya ni dude,
mañana sere Rei i Reina junto,
i solo lo sabra quien me desnude,
el cual sera Zopiro... »

Cette reine a au moins le mérite de ne pas mâcher les mots. Elle se débarrasse du roi Nino par un poison habilement administré. L'acte finit par un empoisonnement, comme le premier avait fini par une pendaison. On s'attend qu'au troisième acte après le poison et la corde vienne le poignard, et qu'après les deux maris ce soit le tour de la reine.

Ce troisième acte paraît un peu vide. Pendant six ans, Sémiramis a régné en se donnant pour Ninias, mais, lasse de cette imposture, elle abdique en faveur du véritable Ninias. A elle maintenant, par un juste retour, d'être à la discrétion de son fils; car elle l'aime avec cette violence dont elle nous a déjà donné trop de preuves, elle l'aime sans remords, sans scrupule, sans aucun de ces retours en arrière qui aurait fait d'elle, comme de la Phèdre racinienne, l'héroïne d'une lutte essentiellement tragique. Elle l'aime brutalement, et elle veut le prendre. Il la hait, et il se refuse à cet inceste. La situation ainsi posée ne pouvait se prolonger : le fils assassine sa mère, et nous voilà, semble-t-il, à la fin des meurtres et de la pièce. Hélas ! Virués¹ avait encore quelques anecdotes à placer, qu'il avait cueillies dans ses auteurs, la métamorphose de Sémiramis en colombe, son ascension au ciel et autres fables dépourvues d'intérêt dramatique; il nous les fait longuement conter par Ninias, sauf à proclamer ensuite leur fausseté, et il ne songe pas que ces fadeurs après tant de crimes feront

1. Les aventures surnaturelles proviennent de Diodore, II, XIX, tandis que l'intrigue proprement dite de la tragédie a été prise par Virués à Justin, I, II, 1-10. Peut-être Virués a-t-il eu sous les yeux la *Suma de todas las Cronicas del mundo, Llamado en latin Suplementum Cronicorum*. [A la fin :] *En la metropolitana cibdad de Valencia por Jorge Costilla, XI sept. 1510, 8º, 446 feuillets numérotés.* (B. N. M. — R. 13023.) Cet ouvrage, dû aux soins de Mossen Narcís Viñoles, est une traduction du *Supplementum Chronicorum ab initio mundi*, de Foresti, sur lequel on peut voir *Kleinere Schriften zur erzählenden Dichtung des Mittelalters*, von Reinhold Kohler. Herausgegeben von Johannes Bolte, Berlin, 1900, II, 531 n. On lit dans la *Suma*, f. XIX r. : « Era Semiramis en todo de su cuerpo semejante al fijo, y porque su engaño secreto despues descubierto no le dañasse, començo de yr con la cabeça descubierta y con vestidos del cuerpo yua como hombre y mandó que todo el pueblo de los Assirios semejante habito vsassen; y en tal manera la muger de Nino simillando el fijo tomó la dignidad con el reyno fingiendo ser hombre. »

l'effet non d'une apo théose finale, mais d'une suprême maladresse.

La gran Semiramis est une pièce compliquée, ce n'est pas une pièce obscure. Dans *La cruel Casandra*, au contraire, la complication et l'obscurité vont de pair. Il faudrait de longues pages pour analyser cette intrigue enchevêtrée, où l'imprévu, d'un bout à l'autre, le dispute à l'incohérence. Qu'il suffise d'en retenir l'essentiel. Le personnage central semble bien être le Prince héritier du royaume de León : il est marié avec une Princesse, qui n'est pas autrement désignée, et il aime tendrement une dame de la Cour, nommée Fulgencia. C'est contre ce trio que va s'exercer à plusieurs reprises la cruauté de Casandra, cette cruauté dont le titre de la pièce fait le trait principal de son caractère. Rien de plus simple que le moyen, toujours pareil, dont Casandra se prévaut : il consiste à organiser un rendez-vous amoureux qu'une dénonciation opportune transforme en guet-apens. La Princesse en est la première victime. Casandra profite de ce qu'un jeune homme, Filadelfo, est amoureux d'elle pour obtenir de lui comme un service qu'il se cache dans le cabinet de la Princesse. Au moment où cette dernière, sans méfiance, pénètre à son tour dans le cabinet, Casandra avertit le Prince, qui surprend en tête à tête ces deux innocents et les massacre. Et voilà pour Casandra une première satisfaction. Le Prince, délivré de sa femme, courtise Fulgencia avec d'autant plus d'ardeur. Tandis que celle-ci est retirée dans un appartement du palais, Casandra y envoie son propre frère, Fabio, qui brûle lui aussi pour Fulgencia ; puis, par une répétition de la même tactique, elle dénonce leur entrevue au Prince qui accourt avec les mêmes intentions vengeresses que naguère. Cette fois, il trouve de la résistance : si Fulgencia se laisse tuer incontinent, Fabio engage un duel avec le Prince, et le résultat en va être la mort des deux combattants : Virués n'admettait point qu'un duel de théâtre pût se terminer autrement. Bien mieux, nous avons ici une innovation, le duel à deux combattants et trois victimes ; tandis qu'ils s'escriment, Fabio et le Prince blessent à mort

Casandra, dont ils ont enfin, quoique un peu tard, deviné les impostures. En sorte qu'au moment où sa cruauté triomphe, la traîtresse est enfin châtiée.

Tel est, dans ses grandes lignes, le scénario combiné par Virués : il lui restait à le rendre vraisemblable, et pour cela à indiquer quels motifs mettaient en branle l'inlassable cruauté de Casandra. Pour chacun des deux crimes dont elle est l'instigatrice (et ce n'est pas le moindre défaut de cette tragédie), les motifs sont différents : nous n'avons donc pas sous les yeux un monstre dominé par une passion malfaisante, mais une maniaque de l'égorgement. Jusque dans ses excès Casandra raisonne ou croit raisonner. Dans le premier cas, le meurtre de Filadelfo et de la Princesse par le Prince, Casandra a partie liée avec son frère Fabio ; elle pousse jusqu'au crime le dévouement fraternel. Dans le second cas, au contraire, meurtre de Fulgencia suivi du duél entre Fabio et le Prince, Casandra poursuit contre son frère une vengeance personnelle. Elle veut maintenant la perte de celui qu'elle a naguère protégé. C'est, en dernière analyse, un drame de famille, qui est à la base de la pièce ; et c'est par là seulement qu'elle nous émeut quelquefois. Il y aurait eu dans cette lutte fratricide, quoique la solution en soit un peu enfantine, matière à une lutte pathétique, si seulement Virués avait su en dégager les éléments essentiels : il y a longtemps que l'on connaît le caractère tragique des haines de famille, et de la légende des Frères Ennemis l'intérêt ne sera jamais épuisé. Virués s'est simplement préoccupé de nous montrer chez Casandra le paroxysme de la cruauté. Cruauté réfléchie et raffinée : car si Casandra sème la mort dans son entourage, elle confie à d'autres l'exécution de crimes savamment machinés et elle en jouit en artiste. Huit meurtres, y compris le sien, c'est seulement un de plus qu'elle n'aurait voulu. Tous sont consommés dans la coulisse ; Casandra, seule, expire sur la scène ; encore a-t-elle reçu derrière les rideaux la blessure dont elle est déjà à demi-morte. Respect des convenances ? Impossibilité de montrer au public les ruisseaux de sang versé ? On peut hésiter,

mais à coup sûr l'abus des récits qui en résulte contribue beaucoup à l'obscurité de la pièce.

Casandra était le comble de la cruauté, Marcela sera le comble du malheur, et nous en sommes avertis dès le titre : *La infelice Marcela*. C'est, en deux mots, l'histoire d'une princesse anglaise, qui est fiancée au prince héritier de León. Tandis qu'elle se rend d'Angleterre en Espagne pour s'unir à lui, des obstacles s'interposent : d'abord, les assiduités du chef de l'escorte, Alaric, qui, chargé de la protéger, voudrait cueillir pour lui cette fleur de beauté ; — puis une tempête qui jette la voyageuse sur la côte inhospitalière de Galice ; — enfin, une attaque de brigands qui la retiennent longtemps prisonnière. Son fiancé, le prince Ländino, qui est le type du parfait chevalier, la délivre à force de bravoure ; sur le point de goûter enfin le bonheur, elle absorbe par méprise des aliments empoisonnés, d'où une mort foudroyante. Réduite à ce schéma, l'action paraît d'une simplicité enfantine et, en effet, elle est moins inextricable que d'autres logogriphes de Virués.

Cependant, ces trois épisodes, — la tempête, l'amour d'Alaric, la capture par les brigands, — si l'analyse les présente séparément, il fallait que Virués les liât pour en tirer, plutôt qu'une succession de tableaux, une intrigue véritable : on va voir qu'en les combinant il a trouvé le moyen de les corser. Il a fondu la scène de la tempête et celle de la déclaration d'Alaric : jetés au rivage, les naufragés se sont dispersés pour aller quérir du secours à la ville prochaine qui est Compostela : Alaric confie à son ami Tersilo la passion qu'il éprouve pour Marcela, et comme Tersilo blâme cet amour coupable, Alaric, sans plus tergiverser, le blesse mortellement. La mort, malgré la blessure, tarde à venir : précieux répit durant lequel Tersilo, qui veut trépasser en beauté, nous régale d'un interminable monologue : le problème qu'il s'y pose, c'est de rechercher comment lui, qui dans sa lutte avec Alaric représentait le bien et le juste, il a pu être vaincu par le méchant et l'injuste. Alaric, que pareils scrupules n'assaillent point, presse Marcela de fort près, lorsque de providentiels brigands surviennent et s'em-

parent de la dame, lâchement abandonnée par son amoureux. Tel est à peu près le premier acte : on y voit la liaison des différentes parties entre elles et la couleur sombre que prennent, par la mort de Tersilo, les amours d'Alaric. Les brigands, qui ont déjà capturé Marcela, ne tardent pas à se saisir d'Alaric : nous pénétrons dans leur repaire à la suite des prisonniers. Le chef de brigands, Formio, aimait une femme de sa bande, Felina ; mais dès l'instant où il a vu Marcela, il n'a plus de pensées que pour elle. Felina, afin de se venger, prépare pour Formio un gâteau empoisonné ; Formio, de son côté, prépare pour Felina une liqueur non moins vénéneuse. L'innocente Marcela, sur laquelle la fatalité s'acharne, mange l'un et boit l'autre ; promptement ses membres se raidissent, elle n'est plus qu'un cadavre, lorsque Landino, son fiancé, averti par des paysans et guidé par des bergers, fait irruption avec une troupe de soldats dans le campement de brigands : « Rude et brutale destinée ! s'exclama-t-il. Voir celle qui était ma vie devenir l'image de la mort ! » Et il songe à se tuer, mais pour une fois Virués renonce à faire mourir l'un de ses personnages : il nous assure du moins par la bouche des soldats de Landino que de tous les brigands pas un seul n'a survécu à l'assaut qui vient de leur être donné.

Ce massacre final ne doit pas nous faire illusion : la pièce est beaucoup moins sanguinaire que les autres tragédies de Virués. L'héroïne, par une exception unique, n'applique pas son activité à des œuvres mauvaises. A-t-elle même de l'activité ? Elle semble plutôt passive, subissant avec résignation les coups du sort. Son initiative se borne à absorber le gâteau et le breuvage ; et c'est sans doute cette insignifiance de la protagoniste qui ôte à la tragédie toute portée tragique.

L'énergie ne manque pas, la frénésie surabonde chez cet Attila qui a donné son nom à *Attila furioso*. Ici l'imbroglio et le délire atteignent aux extrêmes limites². La merveille que

1. « Aspera i fiera suerte
hallar mi vida convertida en muerte. »

2. Ici encore, Virués a trouvé des indications dans la *Suma de todas las crónicas del mundo*, f. CCLV v.

nous y voyons, c'est moins encore Attila qu'un personnage mixte, Flaminio ou Flaminia, qui est en réalité une femme, mais qui, habillée en page, passe pour un homme à tous les yeux, sauf à ceux d'Attila. Celui-ci ne se borne pas à connaître le sexe de Flaminia, il aime cette femme équivoque, et son amour est payé de retour. D'autre part, la reine, épouse d'Attila, est éprise du pseudo-Flaminio. En sorte que Virués a réussi, en usant d'un travesti, à ce que le roi et la reine fussent illégalement amoureux de la même personne. La reine a donné un rendez-vous à Flaminia : celle-ci y envoie Gerardo, qui est un des soupirants de la reine, et elle avise Attila, certaine qu'il massacrera, sans leur permettre de s'expliquer, sa femme et l'innocent Gerardo. Aussitôt dit, aussitôt fait. Attila est veuf et Flaminia entend qu'il la choisisse comme reine de Hongrie. Mais une reine détrônée, Celia, est amenée en captivité à la cour d'Attila, et ce volage s'éprend d'elle. Déçue, sentant crouler ses ambitions, Flaminia prépare sa vengeance. Au banquet qui suit le mariage d'Attila avec Celia, Flaminia verse dans le verre du roi un poison qui provoque la folie. Et, en effet, le monstre se déchaîne avec une sauvagerie effroyable ; il égorge Celia, sépare sa tête du tronc avec un fer rouge, et s'élance, plein de menace et d'injures, sur les assistants en fuite. Flaminia l'attend de pied ferme, sans peur sinon sans reproche, et c'est alors de la part du dément un délire d'imprécations, un interminable monologue qui prétend exprimer l'inexprimable, je veux dire les sursauts d'un esprit en déroute, les divagations d'une raison à l'agonie. Bientôt, Attila se précipite sur Flaminia, la massacre et se détruit lui-même. Les courtisans s'attardent à ensevelir les cadavres, à évoquer en hendécasyllabes sonores l'histoire du défunt : la pièce ne saurait se continuer puisque tous les protagonistes ont disparu, la reine aussi bien que Celia, Flaminia aussi bien qu'Attila ou Gerardo.

Sans attendre au dénouement, la rage dévastatrice d'Attila s'était déjà exercée dans quelques épisodes qui ne font pas corps avec la pièce, mais par lesquels Virués avait donné à son héros des occasions de se faire connaître. Lorsque Guillermo,

roi d'Esclavonie, arrive à la cour de Hongrie, Attila le fait sans délai jeter dans la fosse aux lions : tel est l'accueil réservé à ses hôtes (acte II). Au conseil des ministres, toutes les questions d'État se résolvent par des pendaisons ou des morts à petit feu ; tel est son système de gouvernement (acte I). Nous demanderions grâce, avant que se fût déroulé sous nos yeux ce panorama des horreurs, si nous n'avions plutôt envie de sourire. Car Virués s'est trompé : cette pièce, où il a étalé ses procédés favoris, est aussi la plus ridicule. Il a cru trouver dans la folie un ressort dramatique d'une puissance insoupçonnée : en fait, il a confondu le dramatique avec le théâtral.

Les analyses qu'on vient de lire suffisent à montrer que les quatre tragédies modernes de Virués sont marquées de quelques traits communs. Admirateur des Anciens, imitateur des Italiens, il ne se pouvait pas que Virués étouffât complètement sous ces modèles l'originalité de son esprit.

La structure de ses pièces se conforme à un type qui n'est ni celui des Italiens, lesquels s'en tenaient aux cinq actes traditionnels et conservaient les chœurs, ni celui usité auparavant en Espagne. *Los Amantes*, de Rey de Artieda, avaient quatre actes sans prologue préliminaire et sans autre conclusion qu'un sonnet déclamé par la Renommée. Les tragédies de Virués éliminent un acte, mais elles encadrent les trois actes entre un prologue et un épilogue, que déclament deux personnages spéciaux, *Prólogo* et *Tragedia*, dûment inscrits dans la liste des acteurs. L'épilogue dégage avec concision la morale de la pièce ; le prologue, plus développé, se partage entre un éloge de la vertu et une invitation à faire silence. A la différence d'Artieda, Virués n'indique pas de subdivision en scènes, mais chaque fois que de nouvelles combinaisons de personnages vont se produire, il insère leur liste dans le texte. L'acte devient chez lui une unité fortement constituée, quel que soit d'ailleurs le nom dont il le désigne (*jornada* dans *Semiramis* et dans *Atila*, *parte* dans *Marcela* et *Casandra*). Il veut que chacun d'eux soit comme une petite tragédie dans la

grande¹, et il s'efforce de ménager vers la fin une catastrophe qui soit comme un dénouement provisoire. En cela il se sépare absolument de Giraldi, qui ne reconnaissait à chaque acte d'autre objet que de préparer le dénouement. Il tâche, de plus, que dans chaque acte l'œil aussi bien que l'esprit trouve à se satisfaire; il combine de grands spectacles, qui se déploient de préférence au début de l'acte; dans *La cruel Casandra* un brillant cortège se montre à trois reprises, soit qu'il aille à un tournoi, soit qu'il en revienne. A l'intérieur de chaque acte, le passage d'un épisode à l'autre est gauchement marqué; très souvent il se fait au moyen d'un monologue, qui sert de transition entre les deux scènes. Quant aux unités, l'auteur ne s'en est point inquiété. Sauf dans *Semiramis*, dont l'action, commencée sous les murs de Bactres, se continue à Ninive, et où des périodes de seize et six années s'écoulent entre chaque acte, on peut soutenir qu'il les respecte, car il est invraisemblable, mais non impossible, que les catastrophes qu'il accumule se soient succédées en vingt-quatre heures; à coup sûr l'unité de lieu est sauve, et l'abus des récits aide Virués à ne pas la transgresser. Ses pièces ont une correction superficielle, une régularité apparente, qui leur donne un air de famille. Avec tout l'appareil de pièces bien bâties elles n'en sont pas moins ruineuses.

Leur inspiration manque d'homogénéité : elle est tour à tour réaliste et romanesque, elle n'est presque jamais tragique. On a peine à croire que dans ces pièces où l'exaltation est l'habitude, le détail familial ait pu trouver place; et pourtant elles sont semées de traits empruntés à l'observation quotidienne. Jusque dans les épisodes les plus pathétiques, Virués a glissé de ces détails pris sur le vif qui sont comme l'ébauche d'une peinture de mœurs : entendez, par exemple, Marcela parler du gâteau qu'elle va manger ou du train de la maison pater-

1. Cf. le prologue de *Semiramis* :

« Formando en cada cual [jornada] una Tragedia.
 Con que podra toda la de oy tenerse
 Por tres tragedias no sin arte escritas. »

nelle¹. Il s'est avancé dans cette voie beaucoup moins loin que Rey de Artieda n'avait été; il visait plutôt, quant à lui, à approprier le langage des personnages à leur condition sociale : les soldats qui dans *Semiramis* donnent l'assaut à Bactres, s'expriment avec une vulgarité qui n'est pas exempte de recherches, et dans *Marcela* les brigands conversent entre eux d'un ton qui, deux siècles plus tard, scandalisait Moratín. Ce réalisme restait superficiel : il s'accommodait d'erreurs géographiques telles que de placer la Hongrie sur le rivage de la mer², et il n'évitait pas les anachronismes les plus grossiers sur les institutions et les usages. Au surplus, Virués ne s'en est jamais tenu aux données que la réalité lui fournissait. Il a lâché la bride à l'imagination, et c'est alors une exubérante richesse de péripéties, une accumulation d'aventures singulières. Les procédés se laissent apercevoir, et nous en cataloguons vite quelques-uns, tels que l'abus des travestissements et encore la pratique de ces rendez-vous amoureux où, sur la dénonciation de l'un des intéressés, le mari survient en justicier ou plus exactement en bourreau! Dès lors, le charme est rompu : les inventions de l'auteur, ses « ficelles » nous importunent. Peut-être cette surabondance, d'où Virués n'a jamais rien su élaguer, est-elle chez lui une imitation des épopées italiennes, et en particulier du « Roland furieux ». Il n'y a pas de doute qu'il n'ait connu et pratiqué l'épopée de l'Arioste : *La infelice*

1. « Esta rosquilla es mui buena
ques de alcorça de Lisboa... (Fol. 150 v.)
Que el menino, que la dueña,
que el mayordomo acudia
a cuanto yo apetecia,
haziendo solo una seña.

Que con tanta reverencia
le traian a Marcela
con el agua de canela
las conservas de Valencia. » (Fol. 156 r.)

2. Dans *Atila*, qui se passe en Hongrie, au début de la jornada II, Flaminia demande à la Reine :

« Goza tu alteza del viento
que causa en el mar ruido ? »

Marcela est inspirée de l'histoire d'Isabelle, au chant XIII du « Roland ». La princesse surprise par des brigands, ses amours avec un prince traversées par la rivalité d'un officier, le cadre même de la scène qui est placé de part et d'autre en Galice, ce sont coïncidences significatives. Il n'est pas interdit de penser que Virués a subi, par ailleurs, l'influence de cette œuvre. Certes, il n'en a pas reproduit l'esprit chevaleresque et galant, mais, de part et d'autre, le chaos d'aventures est aussi touffu. Le « Roland » ne pouvait qu'y gagner, mais des tragédies ne pouvaient qu'y perdre : elles y compromettaient, notamment, cette rigueur dans l'enchaînement des péripéties, cette lutte de la volonté humaine contre la destinée, et surtout cette unité supérieure dans l'action, qui sont les conditions du genre tragique.

Dans ce dédale d'événements, les personnages s'agitent plutôt qu'ils n'agissent. Leur nombre fait illusion sur leur insignifiance : s'ils ne sont que douze dans *Elisa Dido*, il y en a seize dans *Atila* et dans *Semiramis*, dix-neuf dans *Casandra*, vingt dans *Marcela*, en augmentation sur la moyenne de ce temps-là qui semble avoir été de seize (c'est le chiffre adopté par Artieda dans *Los Amantes*). Si leur nombre est imposant, leur psychologie est sommaire : elle se caractérise principalement par l'horreur des gradations. Leurs sentiments, nous les supposons plutôt que nous ne les connaissons. Virués a senti la nécessité de guider son public en donnant à ses pièces des titres significatifs, formés invariablement par la combinaison du nom du héros ou de l'héroïne et d'un adjectif qui exprime sa qualité principale : *Casandra* est cruelle, *Marcela* est malheureuse, et, en effet, elles ne sont que cela ; mais l'infortune et la cruauté seront portées chez elles à un degré incroyable, comme si cette exagération pouvait faire illusion sur l'indigence de leur personnalité. Cette passion dominatrice, toujours tendue, toujours égale à elle-même, se maintient sans répit à son paroxysme. *Atila*, tel que Virués nous l'a représenté, trouve le moyen d'être farouche jusque dans le madrigal. *Semiramis* réduit son premier mari au suicide, assassine le

second et finit par un inceste. Entièrement méchants (à l'exception de deux ou trois qui sont insignifiants plutôt que franchement bons), bâtis tout d'une pièce, compacts et frustes, tels sont les personnages qui peuplent ses tragédies. Lui-même a fait, en terminant *La cruel Casandra*, un aveu dépouillé d'artifice : « Puisse-t-on comprendre par cette peinture que la réalité se complait aux extrêmes¹ ! » Et voilà bien le défaut des fantoches qu'il nous montre, fanfarons du vice, qui se plaisent à souligner l'atrocité de leurs forfaits².

Une action découpée en tranches bien nettes dont chacune est bourrée de péripéties, — la réalité bassement copiée dans ses menus détails et violemment déformée dans tout l'essentiel, — des personnages qui ne sont pas les maîtres ou les victimes de leurs passions, mais les jouets de leur instinct, — voilà comment se présentent à nous les pièces de Virués. Reconnaissons-les pour ce qu'elles sont, et refusons-leur ce titre de « tragédie » qu'il a revendiqué pour elles. Le romanesque de leurs intrigues, la violence des situations, l'exagération des sentiments, et jusqu'à cette pointe de vulgarité qui perce en plus d'un passage, tout cela permet de discerner en elles cette variété du genre dramatique qui est comme la caricature de la tragédie : je veux dire le mélodrame. Étrange illusion de Virués ! Ces pièces qui, par la grossièreté de leurs procédés, semblent faites pour plaire surtout au peuple, il croyait qu'elles auraient le suffrage des délicats. Dans le prologue de *La infelice Marcela*, il nous a confié ses craintes et ses espérances : le « vent inconstant du vulgaire » pourrait bien faire chavirer son œuvre avant qu'elle ne trouvât la sécurité dans le port ; il aura du moins « une précieuse consolation, car les connaisseurs seront de son côté³ ». S'imaginait-il donc que ceux-ci ne dis-

1. « I assi por lo que pinto aqui, lo bivo se entienda ser en termino eccessivo. »
2. Dans *Casandra* (*tercera parte*, au début), Fabio déclare :
« Maldades son las que emos hecho atrozes. »
3. « Salgo con voluntad i firme intento de procurar el gusto i el regalo del que con claro i alto entendimiento

cerneraient pas chez lui l'abaissement des traditions les plus certaines du genre tragique?

Pourtant Virués ne se trompait qu'à moitié. Par l'art du style ses pseudo-tragédies regagnent en partie notre estime. Il a compris l'importance d'une forme irréprochable, et jusque sur l'orthographe il avait des idées arrêtées. Une note placée au début du volume a pour objet de dégager la responsabilité de l'imprimeur. Rien pourtant de très révolutionnaire dans les graphies imposées par l'auteur. Il supprime la lettre *h* chaque fois que l'aspiration n'était plus sensible de son temps dans la prononciation; il écrit *emos*, *ermano*, mais par contre *hijos*, *alhombra*¹. D'autre part, il distingue rigoureusement le *v* de l'*u*, *buelve*, *conviene*, *salvos*. Mais ces réformes, les principales parmi celles qu'il a adoptées, avaient été mises en pratique longtemps avant lui par Fernand de Herrera, qui avait eu lui-même des précurseurs. En 1609, elles étaient tout juste bonnes à effaroucher les protes. En même temps que des théoriciens de l'orthographe, Virués s'inspire des théoriciens de l'art d'écrire. Il a lu leurs traités, et il emploie les figures de style recommandées. S'agit-il des mots? Il sait les effets qu'on obtient en les répétant :

Util al pobre, al rico rico ornato².

S'agit-il des sons? Il a recours, le cas échéant, à l'allitération :

En dar *al alma alarma* en fieras bozes³.

conoce lo que es bueno i lo que es malo,
i luego de traves el vano viento
del vulgo, cuyo voto al aire igualo,
me levanta la mar, pensando cierto
que estorba de tomar el salvo puerto.
Esto es assi, mas gran consuelo tengo,
pues an de ser en mi favor los sabios... »

1. Il va sans dire que la versification tient compte de la lettre *h* ?

« A Semiramis vi su / hija unica »

Virués écrit encore *indinado* (f. 128) comme Herrera, *Infelicidad* (f. 129), *inorme* (f. 128) sont des différences dans la forme plutôt que dans l'orthographe.

2. *La cruel Casandra, prólogo*.

3. *Elisa Dido, Acto cuarto*. (Remarquer *cuarto*, et non *quarto*; encore une orthographe inspirée d'Herrera.)

Si c'est un métier d'écrire et de rimer, Virués en avait appris les secrets.

La liberté de son inspiration ne s'en trouvait pas entravée. Il se distingue, au contraire, par l'ampleur et l'abondance de son style. La période poétique se déroule, copieuse et nourrie, lancée d'une main si vigoureuse qu'elle ne s'arrête pas toujours en temps voulu. Au troisième acte d'*Atila furioso*, Xanto résume en ces termes l'histoire du héros de la pièce :

Este es aquel que con las fieras gentes
de los incultos montes Iperboreos
i del aspero Caucasos fragoso
i de las frigidissimas riberas
de los elados intratables mares
i del furioso Tanais sobervio,
discurrio por Ungria i Austria i Bosna
i todas las riberas del Danubio,
i en Servia i Tracia, Acaya i Macedonia
i en Tesalia, talando i destruyendo
cual rayo celestial, o como el fuego
mas fuerte i riguroso del infierno,
i aquel que fue ocasion que en una sola
batalla, que con Ecio en Francia tuvo
sobre Tolosa junto al gran Garona
quedassen en los campos catalanes
dozientas mil personas degolladas. (Jorn. III.)

Les épithètes s'accumulent, les propositions s'ajoutent les unes aux autres : c'est d'une somptuosité éblouissante et criarde. Dans la même pièce Attila, en proie à la folie, débite un monologue qui remplit dix-neuf grandes pages : ce délire verbal est comme la rançon de la puissance.

Ce style fougueux évite la monotonie. La vigueur et quelquefois la brutalité en sont les traits habituels, mais il sait à l'occasion trouver des accents tendres ou langoureux. Ce qui le caractérise, c'est moins la force que le lyrisme. Virués célèbre les émotions ou les peines de ses héros comme si elles étaient siennes, et c'est à la fois la beauté et la faiblesse de son style. Tous ses personnages font trop de couplets ; ils en débitent impitoyablement à la moindre occasion et, dans leur désir de s'épancher, ils tombent parfois dans le mauvais goût.

Tersilo, grièvement blessé et désireux de mourir au plus vite, s'adresse au sang que la blessure laisse échapper et l'adjure de couler à flots :

Sali, sangre, que ya no
 ai pena que contrapese
 a la gloria de la causa
 de essa abundante corriente,
 no cesse vuestro correr...¹.

Voilà bien des affaires, et ce Tersilo s'occupe trop de lui. L'art du dialogue, qui met dans la bouche de chacun des paroles appropriées à son caractère et à la situation, n'était pas encore trouvé. Lope de Rueda et Timoneda s'étaient effacés devant leurs personnages, mais ils n'avaient point su s'élever au-dessus d'une naïve simplicité. Virués, plus abondant, mais trop personnel, transporte sur la scène ses intempérances de poète lyrique. Entre ces deux extrêmes il restait à créer un style qui se pliât aux exigences dramatiques sans rien abdiquer de ses qualités littéraires.

Si on veut absolument chercher à l'œuvre dramatique de Virués un terme de comparaison, on le trouvera dans le drame romantique. Ces pièces farouches, invraisemblables et parfois ridicules, sur lesquelles est jetée, comme un manteau éclatant sur un corps difforme, la parure de la poésie, annoncent les drames d'un Victor Hugo. Gardons-nous de forcer le rapprochement. Car, qu'a donc tenté Virués? Qu'a-t-il cru qu'il faisait? Il s'est figuré qu'il allait restaurer sur la scène espagnole tout ce qui dans l'art antique pouvait encore être sauvé. Or, il est arrivé que lui qui se réclame des traditions de l'art tragique, il nous donne fort peu l'impression de la tragédie. Artieda, plus indépendant, est aussi plus pathétique, parce qu'il a mieux pénétré l'esprit des modèles classiques. Il garde, en outre, cette supériorité d'avoir fait connaître, par la représentation et par l'impression, sa tragédie de *Los Amantes* lors-

1. *La infelice Marcela*, parte primera.

qu'elle pouvait encore exercer une influence sur le développement du genre dramatique.

Aussi bien Artieda comme Virués, Cueva comme Argensola, les Valenciens comme l'Andalou ou l'Aragonais, ils ont épuisé leurs forces dans une entreprise sans lendemain. Inspirée de la Grèce ou de Rome, de l'Italie ancienne ou de l'Italie moderne, docile ou désobéissante aux prescriptions des poétiques traditionnelles, la tragédie n'a pas vécu en Espagne, et à vrai dire elle n'avait pas su s'y réaliser sous une forme qui lui méritât l'immortalité. Le génie supérieur qui aurait assuré son triomphe lui a peut-être encore plus manqué que les circonstances, et lorsque ce génie a paru, lorsque l'astre de Lope de Vega s'est levé, il était trop tard : le grand effort tenté à Séville, à València, à Saragosse avait échoué sans qu'il fût désormais au pouvoir d'aucun poète de donner la chaleur de la vie à un enfant mal venu. Le théâtre national continua à se développer dans les voies qui lui étaient propres. En fin de compte, le massif appareil de ces tragédies pseudo-classiques ne conserve d'intérêt que dans la mesure où il a contribué à susciter cette comedia. par le triomphe de laquelle il allait être à jamais ruiné.

TABLEAU DES MÈTRES EMPLOYÉS PAR VIRUÉS

SEMIRAMIS

Jornada primera.

17 octaves ABABABCC
 hendécasyllabes *suelos*
 12 tercets
 hendécasyllabes *suelos*
 1 octave
 quintillas ababa.
 hendécasyllabes *suelos*
 7 octaves
 4 hendécasyllabes *suelos*
 16 octaves avec *quebrados*
 abCabCDD
 hendécasyllabes *suelos*.

Jornada segunda.

tercets
 9 hendécasyllabes *suelos*
 octaves
 hendécasyllabes *suelos*
 octaves
 hendécasyllabes *suelos*

octaves
 hendécasyllabes *suelos*
 octaves
 redondillas
 10 hendécasyllabes *suelos*
 2 octaves
 hendécasyllabes *suelos*
 tercets
 sixains aB aBCC.

Jornada tercera.

sonnet
 tercets
 quatrains hendécasyllabiques
 tercets
 quintillas
 octaves
 hendécasyllabes *suelos*.
 hendécasyllabes avec *quebrados*
 abCabCcDeeDfDghIghIi
 hendécasyllabes *suelos*
 octaves.

LA CRUEL CASANDRA

Parte primera.

tercets
 octaves
 hendécasyllabes *suelos*
 tercets
 octaves
 hendécasyllabes *suelos*
 octaves.

Parte segunda.

hendécasyllabes *suelos*
 tercets
 sonnet ABBA·CBBC·DED·EDE
 hendécasyllabes *suelos*
 octaves

hendécasyllabes *suelos*
 tercets
 hendécasyllabes *suelos*
 octaves.

Parte tercera.

hendécasyllabes *suelos*
 tercets
 hendécasyllabes *suelos*.
 octaves
 hendécasyllabes *suelos*
 tercets
 hendécasyllabes *suelos*
 octaves avec *quebrados* abCabCdD
 octaves.

ATILA FURIOSO

Jornada primera.

quintillas (abaab et ababa)
4 octaves
hendécasyllabes *suetlos*
redondillas.

Jornada segunda.

quintillas (ababa et abaab)
redondillas
octaves
redondillas
hendécasyllabes *suetlos*
octaves
quintillas (ababa)
3 octaves.

Jornada tercera.

octaves
redondillas
hendécasyllabes *suetlos*
1 quintilla ababa
hendécasyllabes *suetlos*
redondillas

6 hendécasyllabes *suetlos*

1 octave
quintillas ababa
hendécasyllabes *suetlos*
3 redondillas
hendécasyllabes *suetlos*
sonnet ABBA·ABBA·CDE·CDE·
hendécasyllabes *suetlos*
redondillas
1 octave
1 redondilla
quintillas (a abba), mêlées à des re-
dondillas
octaves
1 redondilla
2 octaves
1 quintilla a abba
1 octave
1 quintilla a abba
1 octave
redondillas
hendécasyllabes *suetlos*
1 octave¹.

LA INFELICE MARCELA

Jornada primera.

octaves.
2 octaves avec *quebrados*
abCabCdD

7 hendécasyllabes *suetlos*
romance é-e
hendécasyllabes *suetlos*
redondillas
hendécasyllabes *suetlos*
redondillas
octaves.

Jornada segunda.

tercets

redondillas
hendécasyllabes *suetlos*
redondillas
hendécasyllabes *suetlos*.

Jornada tercera.

octavas
redondillas
hendécasyllabes *suetlos*
redondillas
octaves avec *quebrados*
1 octave.

1. Les changements perpétuels dans le mètre au cours de ce troisième acte correspondent à la crise de folie d'Attila. Virués a cru que, par ce procédé, il rendrait plus sensible l'incohérence du monologue qu'il prête à son héros.

QUATRIÈME PARTIE

La Comedia.

CHAPITRE VII

Le milieu valencien.

- I. *La vie politique.* — Ce qui disparaît : l'autonomie politique. — Ce qui subsiste : les groupements corporatifs. Corporation municipale, les corps de métier, congrégations religieuses et Inquisition.
- II. *Les mœurs.* — Brutalités et violences : influence de l'époque. — Luxe, bien-être et élégance : influence de la race.

Les écrivains passent, les œuvres elles-mêmes ne résistent pas toutes à l'épreuve du temps. Dans la suite de tableaux qui résument à nos yeux l'histoire de la littérature dramatique sur les rives du Turia, un seul personnage demeure : c'est la cité de Valencia. Regardons-la telle qu'elle était à la fin du seizième siècle et nous comprendrons que, de tous les genres littéraires, le théâtre était celui qui s'adaptait le plus exactement à ce milieu.

I

La seconde moitié du seizième siècle fut pour la société de Valencia une époque de crise. Son activité, le rythme même de sa vie, qui n'avait jusque-là dépendu que d'elle-même, allait désormais recevoir d'ailleurs l'impulsion. Valencia, qui avait possédé des rois, n'allait plus être que le chef-lieu d'une province espagnole.

La date officielle de cette transformation remonte à l'année 1479, où Ferdinand le Catholique, déjà roi de Castille par son mariage avec Isabelle, reçut la couronne d'Aragon et le triple apanage de Saragosse, de Barcelone et de Valencia; il allait, pour le bien de l'Espagne, délaïsser son patrimoine personnel. En fait, son père, Jean II (1458-1479) lui avait donné l'exemple de cet abandon; il était venu à Valencia, après son avènement, prêter le serment traditionnel, mais, ce devoir une fois rempli, il était reparti au plus vite. Alphonse V (1416-1458) fût à vrai dire le dernier roi de Valencia, le dernier qui l'ait traitée comme une fille chérie; par ses guerres italiennes et son coup de main sur Marseille, par sa restauration artistique du Palais-Royal et du couvent de Saint-Dominique, par le don de reliques telles que le calice de la Cène ou le corps de saint Louis, évêque de Toulouse, il apporta à la cité l'auréole de la gloire, de la beauté, de la sainteté.

Les héritiers de ce bienfaiteur ne pouvaient que rester bien au-dessous de lui. Ils laissèrent du moins à Valencia, même après la date de 1479, l'illusion qu'elle était encore un centre d'attraction et de rayonnement. N'y résidant plus, ils y envoyèrent des vice-rois, mais choisis de telle sorte que ceux-ci donnassent autour d'eux l'impression du pouvoir suprême. S'ils ne sont pas rois, ils sont de sang royal. Le rôle de Germaine fut à ce point de vue particulièrement bienfaisant. Valencia n'avait plus de roi, mais elle avait encore une cour.

Les choses se gâtèrent décidément lorsque le duc de Calabre et sa seconde femme, Doña Mencía de Mendoza, eurent à leur tour disparu. Désormais, la scène reste vide; il n'y manque plus seulement l'acteur principal, il y manque aussi la figuration. A peine le marquis de Denia, futur duc de Lerma, restitua-t-il à Valencia un peu de son antique magnificence au cours de sa vice-royauté, qui se place dans les dernières années du seizième siècle; fastueux et déjà assuré de la faveur royale, qui allait bientôt lui confier la direction de l'État, il hésitait d'autant moins à mettre son crédit au service de Valen-

cia qu'il était du pays et qu'en le servant il servait ses propres intérêts. Mais ce réveil n'eut point de lendemain. Il apparait dès lors aux yeux des moins clairvoyants que Valencia a été décapitée. Gouvernée par l'agent d'un souverain étranger, qui le plus souvent est lui-même un étranger, elle a cessé d'être une métropole. De là, pour elle, une sorte de déchéance, dont le sentiment, retardé pendant un siècle environ par des artifices, perce irrémédiablement au début du dix-septième siècle.

C'est surtout la noblesse qui ressentira les effets de cette transformation. Rigoureusement écartée de toute ingérence politique par Jaime I^{er} au moment même où il organisa Valencia reconquise, elle avait appliqué son effort à lever cet ostracisme. Jamais elle n'obtint, comme elle l'aurait souhaité, que les privilèges, ou *fueros*, d'Aragon, qui favorisaient extrêmement l'aristocratie de naissance, fussent transportés en bloc à Valencia ; mais, dans le détail, elle fit reconnaître et triompher ses ambitions, elle sut même se ménager un rôle dans le système représentatif que le roi Pierre IV (1336-1387), après avoir si durement maté la rébellion de ses sujets, leur accorda le jour où il fixa la procédure et la compétence des Cortès et où il créa pour l'administration des finances la Députation générale. Au temps même où Valencia avait déjà été incorporée au royaume d'Espagne, le soulèvement populaire des Germanies vint encore fournir à la noblesse l'occasion de se mêler aux affaires publiques. Directement visée par les insurgés qu'elle avait lassés à force d'exactions, elle eut l'habileté de se tenir fermement aux côtés du roi, de contribuer au rétablissement de son autorité, de lui rendre, par une fidélité active, la protection que, de son côté, il lui accordait contre les mutins. Le résultat fut de resserrer l'intimité entre elle et lui, mais aussi de la mettre à la discrétion de ce maître lointain : elle acheta sa sécurité au prix de son indépendance. L'inaction devint désormais la règle de sa vie puisque le roi s'était substitué à elle dans toutes ses prérogatives. A peine de temps en temps quelques réunions des Cortès, qui se font de plus en plus rares et insignifiantes. Que l'on se rappelle de

quel ton aux Cortès réunies à Monzón en 1626, le roi somma, par une lettre autographe, le « Bras Militaire », c'est-à-dire les nobles, de lui voter les subsides énormes qu'il exigeait. Dure épreuve pour ce qui leur restait de fierté.

Dans le désir de retrouver quelque apparence de vie, ils se tournèrent du côté même d'où leur venait tout le mal, non pas du côté du roi, trop lointain et hors de portée, mais du côté du vice-roi, qui le représentait officiellement à Valencia. Or, le vice-roi, à la fin du seizième siècle, nous savons déjà qu'il n'avait plus rien de vraiment royal. Il n'était qu'un fonctionnaire, le premier d'une hiérarchie de fonctionnaires, car il avait auprès de lui, pour l'assister, le *portant veus* ou gouverneur, le *battle* ou administrateur, le *maestre racional* ou vérificateur des comptes. Peu importe que plusieurs d'entre eux fussent obligatoirement choisis parmi les naturels de la région valencienne ; nommés par le roi, ils ne tiennent leur pouvoir que de lui et ne relèvent que de lui. C'est précisément ce que la noblesse domestiquée va apprécier en eux. Ces fonctionnaires représentent le pouvoir du roi ; le vice-roi incarne la personne même du roi. Il n'en faut pas plus pour que les nobles s'empressent autour de lui. Par l'effet naturel de la centralisation, eux qui jadis traitaient de pair avec le roi, ne se résignent pas seulement à leur déchéance, ils l'acceptent joyeusement. Ils subiront les pires avanies : en 1609, leurs domaines seront ruinés par l'expulsion des Morisques qui en étaient les meilleurs, les uniques cultivateurs ; ils se contenteront, pour tout dédommagement, de quelques titres de noblesse qu'on leur jettera en pâture : marquisats à ceux qui n'étaient que comtes, comtés à ceux qui détenaient seulement une seigneurie. Toute leur activité se réduira à des conflits de préséance ou de juridiction ; qu'on leur reconnaisse des prérogatives honorifiques et des juges complaisants, aussitôt leur fierté se déclarera satisfaite. Cette médiocre attitude est l'indice en même temps que la conséquence de la ruine définitive de l'autonomie valencienne.

Valencia gravite désormais dans l'orbite de Madrid. Il y eut en réalité quelques résistances, sinon dans la noblesse, du moins dans d'autres classes de la société. Il y avait dans les cités importantes du royaume valencien une organisation municipale et corporative de caractère démocratique, qui allait se maintenir jusqu'à l'avènement des Bourbons. Elle s'applique à la défense d'intérêts restreints, intérêts de la cité ou intérêts d'une corporation, qui n'est elle-même qu'une parcelle de la cité : mais de ce fait qu'elle représente une tradition qui persiste après tant d'autres bouleversements, elle prend une force et une signification singulières.

Au commencement du dix-septième siècle, l'organisation municipale présentait en quelque sorte plusieurs étages de conseils et de magistrats élus. A la base, le Conseil général, composé de cent trente-deux membres ; six d'entre eux appartenaient à la classe privilégiée, à savoir deux à la noblesse proprement dite et quatre à la petite noblesse des bien-nés (*generosos*) ou chevaliers (*caballeros*) ; les autres étaient quatre bourgeois (*ciudadanos*), quatre juristes, deux notaires, deux commerçants, soixante-six délégués des trente-trois corps de métiers officiellement reconnus, et quarante-huit représentants des douze paroisses valenciennes. L'élément populaire avait la part prépondérante, mais le mode de recrutement, qui combinait de la manière la plus compliquée l'élection par les pairs et le choix par le roi ou les hauts fonctionnaires, empêchait que les passions se manifestassent au Conseil dans toute leur violence. Aussi bien les attributions restreintes du Conseil, qui n'allaient guère qu'à autoriser les taxes nouvelles et les dépenses extraordinaires, rendaient ses réunions rares et insignifiantes.

L'administration de la cité appartenait en fait aux six jurats, qui, arrivés après une année au terme de leur mandat, choisissaient eux-mêmes leurs successeurs parmi les notables (*prohomens*). Les jurats représentaient toutes les catégories sociales, à deux exceptions près : la haute noblesse et la plèbe. Entre les trois subdivisions de la classe populaire, ils admettaient

celle des *majors* et des *mitjans*, ils proscrivaient celle des *menuts*; au contraire, dans la classe privilégiée, ils proscrivaient la noblesse du degré supérieur, ils admettaient celle des chevaliers. En sorte que dans leur assemblée deux places appartenaient à l'aristocratie, quatre au peuple. Réunis dans la fameuse Chambre dorée où ils délibéraient souverainement, drapés dans les *gramallas*, ou toges cramoisies, les jurats symbolisent les traditions vivantes, l'esprit fier et actif de la cité, qui à son tour se reconnaît en eux. D'autres magistrats étaient leurs collaborateurs ou les agents de leurs décisions : les deux *Justiciers*, qui rendaient la justice, l'un au civil, l'autre au criminel; — le *Mustaçaf*, préposé à la police urbaine; — le *Racional*, qui gérait les finances municipales; — enfin le *Syndic*, comparé par Escolano au tribun de la plèbe chez les Romains et qui, en effet, exerçait au nom du peuple une censure générale sur l'administration de la cité. Le *Syndic*, élu par le peuple — et le *Racional*, nommé d'abord par le Conseil général, plus tard par le roi, étaient adjoints aux jurats avec voix délibérative chaque fois que ceux-ci tenaient conseil.

Voilà, dans les grandes lignes, comment Valencia était administrée vers l'année 1600, et il y a dans cette organisation un sentiment si juste de l'équilibre, une coordination si exacte des forces antagonistes que le détail vaut la peine d'en être étudié, soit dans la « Décade » d'Escolano¹, soit dans l'exposé plus technique du juriste Matheu y Sanz². Ce qui nous intéresse, ce n'est pas le jeu de cette machine, c'est la résistance qu'elle offrit à une centralisation envahissante. L'autonomie politique de Valencia avait disparu du jour où le roi avait résidé ailleurs, parce qu'elle ne reposait sur rien de fixe, sur aucun organisme stable et normalement constitué. La noblesse avait essayé quelquefois de se grouper, elle n'avait pas su s'associer. Au contraire, la bourgeoisie et le peuple avaient reconnu qu'à se concerter sur les intérêts communs, on fait une force de

1. 1^{re} partie, col. 1073.

2. *De Regimine Urbis et Regni Valentiae*, Valencia, 1654-56. 2 vol. Seconde édition revue et modifiée en un vol., Lyon, 1667, in-fol.

toutes les faiblesses coalisées. La vie valencienne, qui reproduit à tous les degrés le modèle que ses magistrats municipaux lui donnaient, repose tout entière sur le principe d'association; du haut en bas de l'échelle, dans l'administration, dans le commerce, dans l'Église, on forme des groupements nouveaux, on continue et on renforce ceux qui existaient déjà.

Les bureaux des différentes administrations, qui ne sont plus aujourd'hui des organismes mais des rouages, avaient à Valencia une véritable personnalité. Ils prenaient la forme d'assemblées. C'étaient de petites républiques dans la grande; et je ne dis pas que quelque confusion ne résultât d'un pareil émiettement de l'autorité, mais l'indépendance locale n'en était que mieux garantie. Le service des contributions était aux mains des *Catorce Prohomens del Quitament*, qui veillaient à l'amortissement de la dette et à la perception des taxes. Pour les travaux publics, qui consistaient surtout dans l'entretien du mur d'enceinte, la *Fabrica de Murs y Valls* s'en chargeait grâce aux ressources qu'elle tirait d'une taxe de 11 deniers sur chaque mesure de blé; en 1590, elle se compléta par la *Fabrica Nova del Riú*, qui restaurait ou reconstruisait après les crues ponts et parapets du fleuve et payait la dépense grâce à une taxe de 2 deniers par livre de viande. Le commerce, principalement le commerce maritime, était régi par le « Consulat », établi à Valencia dès 1283 et progressivement amplifié jusqu'à comprendre deux consuls, des juges d'appel et des commerçants jurés. Enfin, les fonds publics et privés étaient gérés par une banque municipale, la *Taula de Cambis*, dont la première institution remonte à l'année 1407, mais qui, réorganisée et élargie en 1517, faisait profiter aussi bien les finances de la communauté que celles des particuliers de l'expérience professionnelle de ses administrateurs.

Ces groupements avaient entre eux ce trait commun qu'ils étaient au service de la collectivité. D'autres associations servaient des intérêts privés : c'étaient les corporations. Il y en avait deux catégories, analogues par l'organisation et l'objet, distinctes par le nom et le prestige : d'une part les *collèges*, qui

avaient d'abord réuni les notaires, les chirurgiens, les médecins, et auxquels s'ajoutèrent au seizième siècle les libraires, puis tous ceux qui prétendaient exercer un art plutôt qu'un métier; d'autre part, les *corporations*, qui, en face de l'aristocratie industrielle et commerçante des collèges, représentaient la masse des travailleurs manuels. Ces associations s'étaient constituées d'abord dans un dessein de piété et de charité; le nom même de *cofraría* et de *almoxar* qu'elles portaient, indique suffisamment qu'elles étaient à la fois des confréries dévotes et des sociétés de secours mutuels. Mais à partir du quinzième siècle, elles devinrent surtout professionnelles. Un comité de *prohomania* en assumait la direction. Une maison commune, portant sur un écusson de pierre les armes de la société, servait à chaque office de lieu de réunion et de centre d'approvisionnement. Une bannière, qui précédait le cortège, était, en cas de manifestation extérieure, le signe de ralliement; un tambourin et un hautbois (*donzaina*) ouvraient bruyamment la marche. Rien ne manquait à ces corporations de ce qui pouvait assurer leur prospérité et leur puissance; il arriva même qu'on les trouva un jour trop prospères et trop puissantes; l'excès de leur luxe, les abus de leur autorité furent au dix-huitième siècle les arguments qu'on invoqua pour les détruire¹.

On voit par cette rapide énumération quel réseau serré d'assemblées et de corporations s'était lentement formé à Valencia et y maintenait, en face des progrès de la centralisation, les prérogatives de l'esprit local. Il faut bien croire que les avantages de l'association s'imposaient à tous vers la fin du seizième siècle, puisque l'Église elle-même s'en prévalut. La Contre-Réforme fut menée à bien, à Valencia, par un prélat d'origine andalouse et de la naissance la plus noble quoique illégitime. Le cardinal D. Juan de Ribera, patriarche d'Antioche, occupa plus de quarante années le siège archiepiscopal (1569-1611); il réunit dans ses mains la crosse de l'archevêque et l'épée du

1. Cf. Luis Tramoyeres Blasco, *Instituciones gremiales : su origen y organización en Valencia*, Valencia, 1889. — Marqués de Cruilles, *Los Gremios de Valencia, memoria sobre su origen, vicisitudes y organización*. Valencia, 1883.

vice-roi. Il usa de la violence le jour où il fit expulser les Morisques : lamentable conclusion de son épiscopat, désastre qui précipita sa mort et troubla sa fin de visions diaboliques¹. Mais la persuasion avait été pendant trente-cinq ans la seule arme qu'il se fût permise, et pour persuader plus sûrement, il n'avait pas trouvé de meilleur moyen que de réformer les congrégations existantes, d'en créer une nouvelle, d'en établir sur les rives du Turia qui n'y avaient pas encore été admises. Il fonda le « Collège de Corpus Christi » (et le nom de ce collège est significatif), où il groupa six « collégiens » perpétuels, vingt-quatre collégiens à temps, secondés par un personnel d'environ quatre-vingts serfs de Dieu. D'autre part, il appela à lui un grand nombre de religieux déchaux, auxquels il accorda sa confiance à cause de la rigidité de leur règle. Les capucins surtout, parce qu'ils poussaient à l'extrême limite l'austérité monacale, eurent sa faveur : en quatre ans, il établit pour eux sept couvents nouveaux. Joignez à cela les carmes, les franciscains, les augustins, puis du côté des femmes les augustines. Dans chacun de ces ordres, il eut l'habileté de susciter des vocations dont l'ascétisme émerveilla une époque plus blasée que la nôtre sur ce chapitre, le dominicain Fr. Luís Bertrán, le franciscain Fr. Nicolás Pastor, le carme Fr. Francisco del Niño Jesús, le minime Fr. Gaspar Bono; on comprend qu'aidé par de tels ministres, le patriarche ait exercé une influence profonde sur son troupeau valencien.

Pour les rebelles, s'il y en avait, l'Inquisition veillait. Au point de vue religieux, l'Inquisition valencienne avait beaucoup perdu de son importance; elle s'est peu souciée des Morisques et ce n'est pas elle qui songea à les expulser. Elle n'était plus qu'une administration, tracassière et procédurière, plus jalouse de ses privilèges à mesure qu'elle les sentait moins justifiés, à la fois soucieuse de vivre en paix avec le pouvoir² et

1. Cf. Escolano, II, x, col. 2001.

2. A. H. N. Inq. de Va. Cartas del Consejo, libro 6, f. 22. Lettre datée du 23 juin 1595 et signée de l'Inquisiteur général : « El Sr. Marqués de Denia, Virrey de ese Reyno, es deudo y grande amigo mio y un cauallero muy

de ne tolérer de sa part aucun empiètement¹. Politiquement, elle jouait encore un grand rôle par l'institution de la familiarité. Ce titre de familier, qu'elle accordait après enquête à des laïques, lui servait à constituer une association ou « collège » aux mille ramifications ; un syndic la gérât sous la surveillance des Inquisiteurs, et leur effort commun tendait à maintenir à tous les affiliés cette inviolabilité, qui était le bénéfice le plus certain de l'affiliation. Un familier, de quelques fautes qu'il se fût rendu coupable, ne relevait que des Inquisiteurs, et ceux-ci le traitaient toujours en ami. Un beau jour, le vice-roi se fâcha² ; il en référa à Madrid, où l'on s'empressa de saisir le Grand Inquisiteur de la réclamation et, par les soins de ce dernier, elle fut transmise à l'Inquisition de Valencia, laquelle ne voulut rien entendre et résista au vice-roi. Jalouse de l'immunité des siens, l'Inquisition ne l'était pas moins de ses propres prérogatives : elle veillait à ce que certains magistrats municipaux, notamment le *justicia criminal* et le *mustaçaf*, prêtassent devant elle le serment auquel ils étaient tenus³ ; elle prenait bien garde que son boulanger breveté prélevât chaque jour, à l'*almodin* ou halle aux grains, un sac de gros blé en plus de la mesure de blé fin qu'il se faisait livrer chaque semaine⁴ ;

christiano y muy aficionado á las cosas del S^{to} Officio, y ha con animo de ayudarlas y faborezerlas todo lo que pueda. Reciuiré mucho contento en que en esa ynquisi^{on} se tenga muy buena correspondencia con su Sa^a y se procure conseruar su amistad, escusando lo mas que se pueda punctos de competencias de jurisdiction, y que quando se ofrezcan algunos, se de orden en como se compongan con buenos medios, sin que se llegue a rompim^{to}, porque esto es lo que mas conbiene al sancto off^o. »

1. A. H. N. Inq. de Va. Libro de actos, legajo 1, fols. 62-92. Dans un *auto de fe*, le 16 novembre 1629, le prédicateur, au début du sermon, salue seulement le Tribunal de l'Inquisition et ne salue pas le vice-roi qui était présent et pour lequel on n'avait pas dressé de daïs. D'où une querelle interminable.

2. A. H. N. Inq. de Va. Cartas del Consejo, legajo 6, libro V, f. 138. Lettre du comte de Aytona, vice-roi de Valencia, à Philippe II, en date du 25 août 1587 : « Muchos caualleros desta ciudad y del reyno desseando tener mas libertad en su viuir mas de la que el respecto de la justicia consiente, facuden aora a los Inquisidores por familiaturas... »

3. A. H. N. Inq. de Va. Libro de actos, legajo 1, fol. 16.

4. A. H. N. Inq. de Va. Legajo 1, Libro de actos 6, f. 199 sq. « Informacion rezebeda por este sancto officio sobre la possession immemorial que ay de que el

ce sont menus détails, mais qui attestent que l'Inquisition, partout présente, remplissait la cité de ses créatures. Elle avait ses fournisseurs en titre, ses médecins, ses avocats, ses gardiens, ses prisons; autour d'elle, une clientèle formidable s'agitait. L'Inquisition était le ressort secret de la vie publique à Valencia.

Organisation municipale, corporations professionnelles, congrégations et collèges religieux, il semblait que ces créations proprement valenciennes dussent opposer une longue résistance aux tentatives d'absorption qui se produisaient du côté de Madrid. Toutes elles avaient, pour les soutenir, une tradition bien établie, des serviteurs dévoués, et cet orgueil de la petite patrie qui fait souvent se survivre à elles-mêmes des institutions périmées. Leur façade était rassurante et majestueuse. Pourtant quelques lézardes commençaient à s'y montrer. L'inaction est un signe de faiblesse. Or, à la fin du seizième siècle, l'activité était ce qui manquait le plus à Valencia : on y répétait machinalement des gestes appris, on ne dépensait aucune initiative à en essayer de nouveaux. Sauf en religion, où la forte volonté du Patriarche ranima les organismes fatigués, aucune création nouvelle ne se produit. A quoi s'occupe la municipalité? Elle reconstruit un pont emporté par la crue, elle perce quelque porte nouvelle dans le mur d'enceinte, elle pourvoit au service de la voirie : c'est bien, assurément, mais c'était empêcher la décadence, ce n'était pas, comme il aurait fallu, assurer de nouveaux progrès. Quant aux corps de métier, ils se sont constitués en grand nombre au quinzième siècle et au seizième, mais il y eut dès lors un ralentissement sensible, et si l'on voit encore apparaître des corporations nouvelles, par exemple celle des artificiers et celle des vanniers, cet accroissement sera compensé par la disparition de quelques autres, que les changements de la mode rendront désormais inutiles, tels que celle des *chapineros* ou celle des parcheminiers. Pareille stagnation eut mis en éveil l'observateur pers-

panadero de la Inq^{on} entre en el almodin y saque cada dia un saco de trigo fuerte y cada semana un caiz de trigo candéal. »

picace; un autre symptôme, plus grave, l'eût inquiété, parce qu'il révélait une atonie incurable de l'esprit public. Vers le début du dix-septième siècle, on se désintéressa si complètement à Valencia de la gestion des affaires communes, qu'on renonça à en désigner par élection les responsables. On eut recours, pour les choisir, à un tirage au sort, désigné sous le nom de *insaculación*, parce que les noms des personnes aptes à la charge étaient inscrits sur autant de billets dans un « sac » ou bourse à cet effet. Dès les Cortès tenues à Monzón, en 1526, le Tiers-État réclama au roi la pratique de l'*insaculación*, mais le roi se refusa à retirer à ses sujets les droits électoraux, d'ailleurs restreints, que les privilèges antérieurs leur reconnaissaient. En 1633, Valencia obtint pour son malheur ce qui lui avait été refusé pour son bien : le tirage au sort des charges et offices fut officiellement autorisé, mais il fut en même temps réglementé. Le visa du roi fut rendu obligatoire pour la liste des personnes dont le nom était mis dans le sac, et cette liste se raccourcit de plus en plus. C'en était fini de l'indépendance administrative aussi bien que de l'autonomie politique : les représentants de la cité n'étaient plus que des figurants dans le cortège royal.

La religion elle-même, quoiqu'elle parût à l'abri de fluctuations extérieures, ressentait le contre-coup de ces ébranlements. Un mal la menaçait que la force coalisée de ses congrégations et de ses confréries n'arrivait pas à supprimer. Il ne s'agit pas de l'islamisme, ennemi connu et traditionnel, qui ne désarmait pas et songeait encore, en 1525, à ouvrir de nouvelles mosquées¹, mais que l'on savait irréductible et auquel on ne voyait plus d'autres remèdes à appliquer que l'expulsion en masse. Le danger, plus subtil et inquiétant, venait maintenant de la religion réformée. On a tôt fait de dire que le protestantisme ne prit pas racine dans la péninsule. En fait, pour ne parler que de Valencia, il inquiéta vivement l'Inquisition. Un

1. A. H. N. Inq. de Va. Causas. Legajo 52, n° 35. « Aljama y jurados de la morería de Valencia por la edificación de una nueva mezquita. No hay resolución. »

des premiers adhérents paraît avoir été un noble de grande race, D. Miguel Centelles, commandeur de l'ordre de Montesa, que l'Inquisition retint plus de trois années dans ses cachots¹. Terrible captivité! Le prisonnier, pour en tromper la longueur, écrivit au charbon, sur une planche, des stances au crucifiement de Jésus; il les mit au net dès que son geôlier lui eut accordé quelques feuillets de papier, et l'on y retrouve, sous les maladresses de l'expression et les incertitudes de sa grosse écriture, les angoisses qui déchiraient son âme. En vain, la famille des Centelles employait son crédit à obtenir l'absolution de l'accusé. Il fallut faire une enquête en Sardaigne où les propos incriminés avaient été tenus, et comme si l'univers entier était conjuré contre ce malheureux, une goélette barbaresque se saisit, durant la traversée, des documents de l'enquête que l'on retrouva, privés de leurs sceaux et tronqués, après une longue attente. Cependant l'opinion publique s'émouvait : qu'était-ce donc que ce luthéranisme qui provoquait de si grands crimes? Des Français en avaient apporté le virus. En vain, on multipliait contre eux les *autos de fe*; mais ni ces manifestations publiques ni l'internement dans les prisons ou les monastères n'avaient d'efficacité². En vain le Patriarche d'Antioche s'avisa de lutter contre eux par le même moyen

1. A. H. N. Inq. de Va. Causas, legajo 30, n^o 9. *Causa por herejia* (luthéranisme) *contra don Miguel Centellas, comendador de Montesa, vez^o de Valencia. Denunciado 22 mayo 1567. Absuelto de la instancia à 8 julio 1570.* — Cf. dans les lettres de l'Inquisition celle du 16 septembre 1568 et du 11 avril 1570. Ce Miguel Centelles (ou Centellas), qui déclare, en juillet 1567, être âgé de trente-cinq ou trente-six ans, était fils de D. Onofre Centelles et de Da Castellana de Martorell. Cf. mon édit. du *Prado de Valencia*, de Gaspar Mercader, xxviii, n. 2.

2. A. H. N. Inq. de Va. Registro de las cartas de la Inq. de Va a la Sta general Inq. Lettre du 30 octobre 1565 : « Destos dos autos de la fe que ultimamente se han hecho en esta ciudad, e entendido la poca enmienda que en estos franceses luteranos se muestra porque ni por tenerlos en las carceles perpetuas ni en los monesterios no se conoge dellos emienda... » Cf. cependant cette autre lettre : « Despues que se celebrou el ult^{mo} auto de la fe an venido algunos franceses a confessar a este S^{to} offic^o spontaneamente sus errores luteranos sin ser llamados ni notados en los libros desta inq^u... V. S. sea servido mandar lo que mas convinga hacer con los tales acerca de las penitencias, abjuraciones y confiscacion de bienes. »

qu'ils employaient pour leur propagande et qui était de transcrire en langue vulgaire les formules inintelligibles des textes sacrés; en vain il fit imprimer en valencien et répandre un *Catéchisme*¹ où les vérités essentielles de la foi sont exposées sous une forme volontairement élémentaire. Jusqu'à l'année 1622, on trouve dans les archives de l'Inquisition des traces de la lutte qu'elle soutint. Par où l'on voit que l'Église catholique, comme l'édifice municipal et corporatif, se sentait, elle aussi, moins assurée d'une solidité qui jusque-là n'avait fait doute pour personne.

Telle était la vie publique à Valencia vers l'année 1600. C'est une situation mixte, intermédiaire entre le régime de la séparation et celui de la fusion, entre l'autonomie d'hier et la centralisation de demain. On est déjà castillan de langage, on l'est peut-être de cœur, comme tendrait à le prouver cette procession de la Vierge patronale du Puig qui se déroula en 1588 pour attirer sur l'*Invincible Armada* les bénédictions du Dieu des Valenciens². Mais à cette collaboration de la Castille et de Valencia, il manque encore la garantie de la tradition; et n'est-ce pas sur la communauté des traditions que se fonde surtout le sentiment de la patrie?

1. De ce très curieux petit livre intitulé : *Cartilla y breu instructio de la doctrina Christiana*, Valencia, 1571, il existe un exemplaire, probablement unique, dans la bibliothèque Serrano Morales. Une élégante et très fidèle réimpression en a été faite, en 1897, sous les auspices du cardinal D. Ciriaco Sancha, archevêque de Valencia, par les soins de D. J. E. Serrano Morales et du maître imprimeur Federico Domenech y Cerver. Il est à remarquer qu'un Valencien, Federico Furió Ceriol, publia, vers la même époque que cette *Cartilla*, un traité sur la nécessité de mettre en langue vulgaire les textes sacrés : *Bononia, sive de libris sacris convertendis in vernaculam linguam libri duo*. L'ouvrage figure à l'index expurgatoire de 1640.

2. La procession se déroula depuis le monastère du Puig, qui est à une quinzaine de kilomètres au nord de Valencia, jusqu'à la cité, où la statue miraculeuse de la Vierge du Puig, patronne du royaume valencien, reçut des honneurs extraordinaires. Le Patriarche D. Juan de Ribera suivit la procession pieds nus.

II

Il n'y avait donc plus à Valencia, au début du dix-septième siècle, d'indépendance véritable. Les Valenciens s'en remettaient de la gestion de leurs affaires publiques au roi lui-même ou aux fonctionnaires qui le représentaient. Ils conservaient, quant à eux, toute la liberté de leur esprit pour d'autres occupations, moins sérieuses ou plus agréables. N'ayant plus rien à faire d'utile, ni qui s'impose à eux immédiatement, ils vont profiter de leurs loisirs.

Cette molle oisiveté s'accompagnera de quelque désordre. Valencia n'était pas alors la populeuse cité d'aujourd'hui ; le royaume valencien, sur toute son étendue, ne comptait guère plus de 400.000 habitants vers l'année 1600. Mais, s'il y avait de grands déserts dans cette contrée, à d'autres endroits la population se pressait, d'autant plus turbulente qu'elle était moins homogène. A côté des vieux-chrétiens, catholiques de père en fils, et qui étaient environ 200.000, il y avait des esclaves nègres, médiocrement nombreux, mais étroitement mêlés à la vie des familles dans lesquelles ils remplissaient l'office de domestiques. En 1631, au moment de sa mort, le comte de Buñol, D. Gaspar Mercader, avait à son service deux négresses de trente à trente-cinq ans. En 1592, le fameux médecin Jaime Salat employait un nègre, si connu dans Valencia que, sa mort étant survenue, le chanoine Tárrega lui composa une épitaphe en vers castillans¹. Nègres et négresses faisaient l'objet d'un trafic : une robuste négresse de dix-neuf ans, bien en forme et laborieuse, valait en 1613 1.700 réaux de Castille². Parfois, l'affranchissement était accordé à quel-

1. B. N. M. *Canc. de los Nocturnos*, t. II, f. 5 v.

2. PATR., minutes de Pedro Juan de Tuesta, 12 sept. 1613. Cette esclave s'appelait Cidria. Les négresses de Gaspar Mercader qui avaient quinze ans de plus que Cidria, étaient évaluées 100 livres chacune, soit 1.505 réaux castillans.

ques bons sujets, qui s'élevaient péniblement dans la hiérarchie sociale : on vit un nègre, fils d'esclaves, recevoir la prêtrise et chanter la messe en toute solennité dans un monastère de Valencia¹. Les Morisques avaient plus d'indépendance, mais ils étaient généralement haïs. Leur nombre les rendait redoutables : ils peuplaient à eux seuls 453 villages, entretenaient 28.072 foyers, formaient une masse de 50.000 combattants qui, avec les femmes, les enfants, les vieillards arrivaient au total de 200.000 âmes. Depuis que, en 1525, on les avait obligés à recevoir le baptême, leur sincérité religieuse avait toujours inspiré des doutes. Le peuple surtout les détestait parce qu'ils se montraient entièrement dociles à la noblesse, aux côtés de laquelle ils avaient combattu lors des Germanies, et dont ils assuraient la richesse par leur ingéniosité et leur application aux travaux agricoles. Contre eux, toutes les accusations étaient bonnes, et les principales portaient sur leurs mœurs.

On allait répétant à Valencia que le péché de chair ne se commettait pas seulement entre fidèles d'une même religion. Les nobles, friands d'un régal défendu, s'opposaient à ce que les règles rigides de la morale chrétienne prévalussent chez les Morisques. De la confusion qui résultait de la rivalité des deux disciplines, l'Inquisition affirme qu'ils profitèrent largement. Voyez par exemple, en 1566, D. Cristóbal Centelles² : il rôdait sans cesse autour des villages peuplés de Morisques, et on découvrit qu'il y avait perpétré des incestes en quantité innombrable, d'abord avec une mère et ses deux filles, puis avec deux sœurs, enfin avec deux autres sœurs et leur nièce. Ajoutez à cela que, capable par sa vigueur de supporter mille carêmes, il avait pourtant mangé de la viande un jour de jeûne.

1. B. N. P. Ms. esp. 147, 637 : « A 29 del mes de Juny dit any [1552]... canta Misa en lo monastir de Santa Catharina de Sena un capella negre nat en la present ciutat de Valencia, fill de pares negres y esclaus de Matheu Ros, lo qual se deya Mossen Jaume Ros. »

2. A. H. N. Inq. de V^a. Registro de las cartas á la Sta Inquisición general, lettre du 18 janvier 1567. Cf. aussi la lettre du 9 avril 1569.

L'Inquisition, en lui infligeant six mois de claustration dans un monastère, fit montre de mansuétude. Elle lui défendit pour l'avenir d'entrer dans aucun village morisque et d'adresser la parole ou seulement une œillade à aucune Morisque du beau sexe ; mais sa vertu, fortifiée par la pénitence, résista-t-elle à la tentation ?

Ce qui est certain, c'est que d'autres y succombèrent, et sous une forme abjecte. Rien de plus honteux, à en croire les dossiers secrets de l'Inquisition, que les mœurs valenciennes dans la seconde moitié du seizième siècle : l'inceste, la sodomie, la bestialité étaient devenus pratiques habituelles, non point particulières à quelques égarés, mais largement répandues dans toutes les classes de la société, au point que le Saint-Office de Valencia réclamait pour lui, à cause de leur fréquence, le droit de juger sur place, sans en référer à Madrid, ces crimes contre nature¹.

Cette débauche, répandue à travers la cité, ne faisait pas tort à la débauche réglementée et légale. Confinées jusqu'au quatorzième siècle dans le *Partit*, dont la célébrité rivalisait avec celle du *Compás* sévillan, les prostituées s'étaient répandues progressivement hors de cette enceinte : elles avaient peuplé à l'est de la ville le quartier de la Olivera, où les jeunes gens des écoles, les troupes d'acteurs et le monde interlope que les uns et les autres traînent à leur suite, entretenaient une animation et un trouble propices aux amours d'occasion. La masse austère de l'Université dominait ce tumulte, — bizarrement encadrée, d'un côté par le théâtre, de l'autre par le fameux *Bordellet dels Negres*. Cependant la prostitution conservait au *Partit* ses assises et son organisation officielle. En carême, le *justicia criminal* veillait à ce que tous les pensionnaires du *Partit*

1. A. H. N. Inq. de Va. *Registro de cartas de la Inq. de Va. à la Sta Inq.*, lettre du 3 nov. 1564 : « En esta tierra se frequentan dos otros delitos grauissimos, y el vno y mas vsado es incesto con dos y tres hermanas y con madre e hija, porque despues que se hizo el autho de la fe he rezibido quatro o cinco testificaciones destos delitos y creo se debe platicar tanto como en otras partes vna simple fornicacion. Los otros delitos son el vno peccado contra natura de sodomia y el otro de bestialidad con brutos... »

assistassent en corporation à des sermons et à des exercices édifiants. Était-ce le désir de se sanctifier? était-ce l'attrait d'une compagnie peu farouche? Le fait est qu'il y avait foule dans l'église et que le prestige du *justicia*, qui surveillait la cérémonie, était quelquefois exposé à de rudes épreuves¹.

Tant d'excès n'épuisaient pas l'humeur brutale des Valenciens. Les rixes succédaient aux orgies, les journées de bataille aux nuits de fête. La noblesse surtout, égarée par le préjugé du point d'honneur, mettait flamberge au vent à tout propos et hors de propos. Il suffisait d'une parole malsonnante, d'un regard sournois, non pas même d'une injure, mais de l'apparence d'une injure pour que guerre s'ensuivit entre gentils-hommes. Les rencontres à main armée, les duels, étaient aussi fréquents que dans les comedias. Seulement, les épées n'étaient pas mouchetées, le sang coulait, un corps s'affaissait. Ainsi mourut, en 1617, sur la place de la Seu, en pleine ville et en plein midi, le gentil poète D. Carlos Boyl; peut-être comprit-il alors qu'à trop adorer les dames, comme il en faisait profession, on s'attire la haine des jaloux. De noble à roturier, on ne faisait pas tant de façons : un pauvre misérable à demi-idiot effleura un jour de la main la queue du cheval sur lequel paradait D. Gaspar Mercader. D. Gaspar lança sa dague sur le manant; il le manqua et s'en trouva encore plus irrité. L'ayant rejoint à vive allure, il lui porta un coup d'épée dans le dos, et comme le malheureux implorait le pardon, il lui taillada encore la tête du tranchant de l'épée². Et voilà quelques-unes des gentilleses dont à Valencia on avait le spectacle en pleine rue!

On ne se fût pas ému de pareilles peccadilles, si elles n'eussent point eu comme un prolongement dans des actes de véritable brigandage. Valencia et sa banlieue n'étaient point sûres : on y détroussait les voyageurs, on y violait les filles, les couvents eux-mêmes n'étaient pas respectés; partout le

1. B. N. P., ms. esp. 147, 805, à la date de 1596.

2. Cf. mon édit. du *Prado de Valencia*, de G. Mercader, XLVII.

désordre et le vol. Les malfaiteurs pullulaient, insaisissables et invisibles. Désespérant de les prendre sur le fait, on décida, en 1586, de procéder à une rafle : quiconque vivait dans la richesse sans qu'on lui connût de moyen d'existence, fut soumis à une enquête; en cas de résultat défavorable, c'était pour le coupable la déportation dans une île¹. Cette opération de police ne donna pas tous les résultats qu'on en attendait; on la recommença au cours des années suivantes sans que la criminalité diminuât. Il aurait fallu atteindre, pour un nettoyage définitif, certaines complicités que leur discrétion et le prestige des complices mettait hors de portée. Ne voit-on pas un homme de la meilleure souche, D. Gaspar Mercader, se constituer le patron, le protecteur occulte et tout dévoué d'un écumeur de grands chemins? Ne le voit-on pas réserver ses pires menaces non pas au brigand, mais au plaignant², si bien que celui-ci retira sa plainte et que la brebis galeuse continua à pâturer le bien d'autrui? Mieux encore : la noblesse mettait, au besoin, la main à la besogne; D. Juan de Cardona, fils naturel du marquis de Guadalest, grand amiral d'Aragon, fut exécuté, en 1577, pour le traitement qu'il avait infligé à deux religieuses³. C'était du haut en bas de la société un relâchement général. On satisfaisait, sans même tenter de les refréner, les plus brutales passions. On obéissait aveuglément aux commandements de son humeur, aux inspirations de son instinct.

L'autorité judiciaire luttait de son mieux contre ce débordement. Elle engageait sans hésitation des poursuites contre les délinquants le plus haut placés : en 1621, elle montra de quelle ténacité elle était capable dans l'accomplissement du devoir en disputant à la fois à l'Inquisition et à la protection de sa famille ce bretteur de Laudomio Mercader. Une fois pris, le délinquant n'était pas épargné. Le magistrat Tomás Cerdán de Tallada constate dans son livre : « Visite de la prison

1. B. N. P., ms. esp. 147, 761, à la date de 1586.

2. Cf. *Prado de Valencia*, édit. citée, XLVII.

3. B. N. P., ms. esp. 147, 679, à la date du 21 février 1577.

et des prisonniers¹ », qui est en Espagne le premier monument de la science pénitentiaire, que le régime imposé aux reclus était plus inhumain dans les cachots de Valencia que dans les bagnes d'Alger. Que devait penser ce cœur sensible des supplices dont les exécutions capitales s'accompagnaient ? Pour avoir tué une fille publique, qui était sa maîtresse, et une personne qui avait voulu s'interposer, un Valencien, en 1581, dut en premier lieu subir l'amputation de la main droite ; il fut ensuite pendu, puis écartelé ; enfin sa tête fut exposée à l'extérieur de la prison et sa main clouée à l'intérieur². Ce spectacle horrifique n'allait-il pas ramener au bien ceux qui se sentaient près de faillir ?

Mais on n'avait curé de ces menaces. La seule défense efficace était la riposte immédiate aux attaques des malfaiteurs. Aussi les Valenciens s'armaient pour le cas de besoin : arquebuses, fusils à pierre ou à silex, rien ne manquait à leur arsenal. Le roi interdit ces armements par une pragmatique au début de 1584 et il renouvela la prohibition le 14 mars 1613³. Ce fut un beau tapage. L'Inquisition prétendit que parmi les privilèges dont ses familiers jouissaient de temps immémorial, figurait celui de posséder et de garder des armes à feu sans contestation possible. Les fonctionnaires royaux résistèrent à la prétention. Pour avoir voulu rétablir un peu d'ordre, il se trouva que l'on augmenta le désordre.

Les violents débordements dont on vient de voir quelques exemples, c'est la façon dont s'est manifestée à Valencia cette plénitude d'existence et cette joie de vivre que l'on observe un peu partout en Europe au cours du seizième siècle. Mais, en jetant sa gourme, le génie valencien ne devait pas, pour cela,

1. *Visita de la carcel y de los presos*, Valencia, Pedro de Huete, 1568, 40 ; 2^e édit. augmentée, Valencia, Juan Crisostomo Garriz, 1604, 40.

2. B. N. P., ms. esp. 147, 704, à la date d'août 1581.

3. A. H. N., Inq. de Va. a) Legajo 6, Cartas del consejo, libro 5, f. xxx. — b) Cartas del consejo de 1608 à 1616, f. 311. — c) Legajo 1, Libro de actos 6, f. 224 sq.

compromettre son originalité. Fait de belle humeur et de bon goût, ami du plaisir, mais non de la fête, avide de jouissance plutôt que de volupté, il gardait en lui une certaine délicatesse qui le préservait de la dégradation. Ce serait le trahir que de le juger sur quelques phénomènes morbides; il faut maintenant le considérer à l'état de santé.

Une promenade à travers la ville n'offrait aucun aspect imprévu. Le promeneur notait seulement que chaque quartier se distinguait des autres par des traits particuliers. Aucune confusion, aucun mélange entre les diverses catégories d'habitants : dans la cité, il y avait plusieurs cités. A l'ouest de la cathédrale, à l'endroit même où se dressaient la Maison de la cité et le Palais de la Députation, la rue des Chevaliers, *lo carrer vulgarment dit de Cauallers*, offrait un asile à tous les privilégiés de la naissance. Orellana, dans son œuvre manuscrite, *Valencia antigua y moderna*¹, n'a point de peine à montrer que la rue des Chevaliers méritait bien son nom; c'était tout un nobiliaire valencien qui se dressait de chaque côté de la rue sur les écus des palais, comme sur les deux pages d'un livre. Plus au sud, la place du Marché occupée tour à tour par l'étal des marchands ou par des arènes improvisées; dans le voisinage, les paroisses populeuses de Saint-Martin et de Saint-Jean, où vivait dans l'agitation des négoce toute une population de commerçants et de travailleurs. Plus bas encore, l'Hôpital général : c'est le domaine des médecins. Dès la première heure de la journée, ils s'y rendent, gravement perchés sur leur mule, avec laquelle ils dialoguent : « Ne braie donc pas, méchante mule. — Si vous désirez que je me taise sur-le-champ, veuillez pourvoir à ma subsistance. — *Ecce appropinquat aurora*. Nourris-toi un peu de l'idée pure; tu verras ce que tu y gagneras. — C'est ainsi que tu me soignes ! Je vais mettre à mal tes parchemins — *Delirat...*² » Traitait-ils leurs clients aussi mal que leurs montures ?

1. B. U. V., tome I, f. 138 r.

2. B. N. M., *Cancionero de los Nocturnos*, I, 144. *Redondillas* [de Tárrega] *à las mulas de los médicos*.

Vers l'est, les boutiques des libraires et des imprimeurs annonçaient le voisinage de l'Université. L'art du livre, dans la cité où la presse à imprimer avait fonctionné pour la première fois en Espagne, avait atteint à une importance et à une habileté merveilles. Il n'y avait pas, en 1600, moins de neuf imprimeries dans l'enceinte de la ville. Deux d'entre elles appartenaient à cette originale famille des Mey, famille flamande qui s'installa à Valencia vers 1535 et qui a donné à la cité adoptive, pendant près d'un siècle, non seulement d'admirables impressions, mais encore des écrivains capables d'écrire des livres avec autant de goût que leurs proches de les imprimer. Ils sont trois à porter ce nom de Mey dans la galerie des « Écrivains du Royaume de Valencia » qu'a formée l'érudit Ximeno : il y a d'abord Felipe Mey, humaniste et professeur († 1613), puis Sebastián Mey, l'auteur de l'amusant et spirituel *Fabulario de cuentos antiguos y nuevos*, et enfin Aurelio Mey, collecteur et commentateur des comedias valenciennes. Noble race en vérité, et qui établissait avec éclat à Valencia cette tradition, vaillamment soutenue au dix-neuvième siècle par les Ferrer de Orga et les Domenech, que le maître-imprimeur ne doit rien ignorer de la composition du livre, même pas le travail solitaire du cabinet.

Imprimeurs et libraires étaient sous la surveillance de l'Inquisition ; à des dates variables, sur un mot d'ordre venu de Madrid, le Saint-Office valencien procédait à une inspection qui n'était pas bien sévère, puisqu'elle ne donnait jamais lieu à des sanctions¹. Il semble même que les juges valenciens aient mis quelque complaisance à se laisser berner. En 1564, la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo fut publiée à l'imprimerie qui gardait encore le nom de Juan Mey, quoique celui-ci fût mort depuis 1555. Or, elle portait un permis d'imprimer signé de Fr. Carranza au nom du Saint-Office ; mais ce permis était un faux. Pedro de Huete, qui avait épousé la veuve de

1. A. H. N., Inq. de Va. Libro octavo de Cartas del Conso, f. 78, 87, 101, 290, 433, etc., etc...

Juan Mey, en 1559, et qui depuis lors dirigeait l'imprimerie, avoua cyniquement qu'en se mariant il avait trouvé bien établie dans la maison l'habitude de publier les livres sous le couvert de Fr. Carranza ou de quelque autre inquisiteur; il avait cru bon de continuer cette tradition, quoiqu'il n'eût pas en mains d'autres pièces authentiques que des permis déjà périmés et s'appliquant à des livres différents. Le plus joli de l'aventure, c'est que l'Inquisition valencienne, quoique l'abus durât depuis longtemps, ne s'était aperçue de rien : l'alarme lui fut donnée de Madrid et le coupable s'en tira avec une semonce¹.

La jeunesse universitaire montrait plus de turbulence. La noblesse ne semble pas avoir beaucoup fréquenté les salles de cours : elle se contentait d'une instruction rudimentaire, et un *ayo*, ou gouverneur, enseignait à domicile au jeune noble les arts propres à son rang. De l'importance que le gouverneur avait dans la famille, on peut juger par le soin avec lequel on le choisissait, par les qualités qu'on exigeait de lui : Juan Francisco de Guevara, natif de la ville de Lope et résidant à Villanueva de Ariscot, obtint, le 17 janvier 1603, l'approbation des Inquisiteurs valenciens pour un livre qu'il avait composé : « Avis et avertissements sur la diligence qu'un gentilhomme doit mettre dans l'éducation de ses fils et le choix d'un gouverneur et maître² »; il y traçait des règles de conduite pour les parents

1. A. H. N., Inq. de Va. Lettre datée de Valencia 20 août 1565 : « Otra carta de vs. ss. recibimos y dentro della vna oja de vn principio de vn libro llamado *diana* con vna licencia a tergo por fray carranza en nombre del s^{to} officio. Lo que en esto ay es que en este s^{to} officio no se a dado tal licencia ni aqui habiamos visto el libro como vs. ss. veran por los dichos y deposiciones del dicho carranza y del impresor que originalmente enbiamos a vs. ss. Ni tampoco se a dado para vnas *dotenas xpianas* que se an impreso en esta ciudad. Ni aqui se nos a dado rason de tal cosa sino que dizen los dos quel vno tenia licencia del inquisidor y inquisidores pasados, y el impresor dize que quando se caso con esta muger con quien vbo la prinsa, lo alló en esta costumbre de imprimir por la licencia de fray carranza o de otro de los qualificadores y así a presentado las licencias originales del dicho carranza. Haseles mandado a los vnos y a los otros que sin expresa licencia de los inquisidores no se atreben a poner el nombre de S^{to} officio en ninguna cosa que ayan de imprimir... »

2. A. H. N., Inq. de Va. *Cartas del Consejo*, libro 6^o, document original inséré entre le f. 267 et le f. 268 : « Yo el Doctor pedro juan Assensio... he

d'une part, pour le gouverneur d'autre part, et il y tenait compte aussi bien des dons naturels que de la noblesse héréditaire du jeune élève. La masse des étudiants menait une vie moins compliquée. Tárrega a conté l'histoire de l'un d'eux¹ : « Juan Galapagar de Olmedo, après avoir appris de son curé le *credo* selon le rite mozarabe, arriva d'aventure à Valencia sans crainte comme sans bagage. Sa situation ne tarda pas à s'améliorer : il s'installa dans un logis où privilège lui fut concédé de ne s'occuper pas du maître de maison et d'escorter la maîtresse. » Entre temps, il étudia le syllogisme et la médecine ; puis, plus riche d'expérience que de science, « avec la réputation de docteur, il retourna dans son pays sur un fringant coursier ». Quelques franches repues se mêlaient pour les étudiants aux aventures sentimentales ; les boutiques de beignets leur servaient de rendez-vous ; une branche de laurier suspendue au-dessus de la porte les signalait à leur attention, « probablement, assure un contemporain, parce que le laurier exerçait sur les estomacs d'étudiants une vertu attrac-

visto y attentatº leydo este libro cuio título es : *Auisos y advertimientos de la diligencia que vn señor dene vsar en criar sus hijos, y la que ha de hazer en buscarles ayo y mro tales que sepan criarselos bien con las partes y calidades que a sus personas conuienen, ansi en el seruicio de dios, trato y conversation como en el gouierno de sus personas, casa y vasallos con otros aduertimientos del modo y estilo que ha de tener el Ayo y mro y algunos otros para el Ayo, de la diligencia y modo que ha de obseruar en criar los hijos de dichos señores, segun sus partes y calidades.* Compuesto por Juan Francisco de Gueuara, natural de la villa de lope y vezino de villanueva de Ariscal. »

1. B. N. M. *Canc. Noct.*, t. I, f. 169 v.-170 r. Redondillas de Miedo a la vida del estudiante :

« Juan Galapagar de Olmedo,
despues que aprendió del cura
a lo mozarabe el credo,
a Valencia por ventura
llegó sin ropa y sin miedo.
Luego sus daños mejora
vna casa donde mora
con licencia y con fauor
de dexar solo al señor
y acompañar la señora », etc., etc.

tive¹ ». Ils prenaient là des forces pour organiser des manifestations et combiner de joyeuses farces : le 11 décembre 1595, les autorités durent intervenir pour venger les archers des jurats qui avaient été mis à mal, et comme le recteur était absent, les jurats chargèrent, le 2 janvier 1596, un prévôt de le suppléer².

Empêcha-t-on cette bouillante jeunesse de fréquenter les maisons de jeu ? Celles-ci pullulaient à Valencia. En vain Manuel Ledesma écrivit un « discours contre le jeu³ », où il prouve que par ce vice maudit nous n'enfreignons pas seulement un ou deux des commandements de Dieu, mais tous les dix à la fois : la démonstration fut inefficace. Dans tous les mondes, à tous les âges, on jouait aux cartes avec fureur. Les « dames », ou marelle, avaient aussi leurs partisans, mais c'était un jeu compliqué, et les auteurs en dissertaient doctement⁴. Le bruit courut un moment que certains fanfarons d'impiété, et notamment les Morisques, se servaient de cartes où les figures représentées étaient autant d'outrages à la religion chrétienne. Lope de Vega, dans sa comedia *El exemplo de casadas y prueba de la paciencia*⁵, ne nous révèle-t-il pas que l'histoire de Grisélidis était représentée sur les jeux de cartes en France et en Castille ? et dès le quinzième siècle, Fernando de la Torre ne nous parle-t-il pas d'enluminures analogues ? Puisque la liberté des dessinateurs s'exerçait en tout sens, il fallait au moins les surveiller. L'Inquisition, à qui de Madrid on avait signalé la chose, fit une enquête et ne trouva rien. On continua après cette alerte à jouer en paix à la *primera*, qui se jouait à trois ou quatre ; à la *polla*, où la moindre maladresse du partenaire suffisait à vous faire perdre ; aux *cientos*, dont

1. B. N. M., *Canc. Noct.*, II, f. 207. *Discurso de Industria* (Mtro. Gregorio Ferrer) *alabando el laurel* : « Entiendo y sospecho deue de tener el laurel virtud atractiva de estómagos de estudiantes. »

2. B. N. P., ms. esp. 147, 804.

3. B. N. M., *Canc. Noct.*, II, f. 31-37.

4. Cf. Lorenzo Valls, *Del juego de las Damas, por otro nombre el Juego del Marro*, Valencia, 1597.

5. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, II, vi.

les parties étaient interminables; à la *carteta* qui n'était guère pratiquée que par les bonneteurs (*capeadores*) et les étudiants, aux *quínolas*, que leur simplicité mettait à la portée de tous, notamment des pages pendant qu'ils attendaient leur maître, — enfin au *truquo*, ou billard, qui avait la clientèle la plus vulgaire, celle des laquais, des cochers, des aubergistes et que le gouvernement de France, Languedoc, Pyrénées, Béarn et Armagnac avait proscrit de ses domaines, en même temps que le trop fameux Narboneta, qui en était un amateur impénitent¹.

Tant de jeux, et si variés! c'étaient pour les Valenciens bien des occasions de se damner. Ils rachetaient leurs vices par une dévotion qui était sincère, et plus démonstrative encore que sincère. Ils ne concevaient pas que la religion peut avoir elle aussi sa pudeur et que pour les âmes délicates le *secretum aliquid mihi* s'applique principalement aux vérités de la foi. Il leur fallait des manifestations extérieures, des cortèges bruyants ou extraordinaires, le déploiement d'une pompe insolite et brillante. Le 18 septembre 1581, le Turia, dans une crue extraordinairement rapide, se répandit sur la rive gauche, arracha 500 arbres dans le jardin du Palais-Royal et envahit le couvent de Notre-Dame du Remède : vite on organisa une procession, le religieux qui portait le Saint-Sacrement était juché sur un cheval, et les fidèles, élevant un cierge au-dessus de leur tête, s'avançaient avec de l'eau jusqu'à la ceinture². Ce goût du spectacle, qui se manifestait jusque dans la pratique de la religion, fit que les Valenciens se complurent aux *autos de fe* dont l'Inquisition les régalaient. L'*auto* lui-même était précédé de plusieurs cérémonies qui l'annonçaient. A l'approche du Carême, un héraut convoquait les fidèles pour le prochain dimanche dans la cathédrale où à l'heure de la grand'messe l'« édit de la foi » était solennellement promulgué; défense était faite aux autres églises, pour empêcher la concurrence, d'avoir le même jour sermon ou messe chantée. Le second

1. Tout ceci résume un discours de *Peligro* [Mtro. Gaspar Gracián] sur les jeux. B. N. M., *Canc. Noct.*, III, f. 139 sq.

2. B. N. P., ms. esp. 147, 704.

dimanche, la promulgation était renouvelée, mais cette fois à l'église Saint-Jean, sur la place du Marché. Le quatrième dimanche, on revenait à la cathédrale et on y proclamait l'« anathème général¹ ». C'était tout un programme, minutieusement réglé.

Les Valenciens ne s'étaient pas seulement constitués les champions de la conception immaculée de la Vierge, ils se livraient à des manifestations frénétiques en faveur de thaumaturges, tel le P. Francisco Jerónimo Simón, qui ne s'était guère signalé de son vivant que par l'irrégularité de ses mœurs. Oh ! l'étrange et l'odieuse histoire que celle de Mossen Simón ! Né à Valencia, le 14 décembre 1578, d'un père français de nationalité et charpentier de profession, bénéficiaire de la paroisse Saint-André, il mourut le 12 avril 1612, ayant hâté sa fin par de honteuses débauches. La dévotion de la foule envers lui, très ardente de son vivant, toucha alors au délire. Un pigeon, qui s'était posé sur l'église Saint-André, fut pris pour l'âme du défunt, et on se disputa à prix d'argent une plume tombée de sa queue. La vice-reine, marquise de Caracena, réclama pour elle la chaise-percée du héros, et se sentant gravement malade, elle installa auprès d'elle, jusqu'à y mettre la tête, cette immonde relique. A Saint-André, où l'on avait disposé le cadavre, la populace campait nuit et jour : les pires orgies s'y organisèrent et plusieurs filles perdirent leur pureté². Médio-

1. A. H. N., Inq. de Va. *Libros de actos*, leg. 1, f. 19.

2. « La virreyna, marquesa de Caracena, adoró y puso sobre su cabeza este vaso immundo, pero á pesar de la reliquia y de este pseudo-santo murió esta señora... » Sur les désordres de l'église de Saint-André : « Muchas doncellas perdieron allí su virginidad... Allí hacian aguas mayores y menores, y de esto era tanta la hediondez que havia en la iglesia que muchos no querian entrar en ella a oyr missa por no poderlo sufrir... » Ces détails, et bien d'autres, se trouvent dans un ms. de la Bibliothèque Provinciale de Tolède : *Vida de Mossen Francisco Geronymo Simon, Clerigo, Natural de Valencia*, ... Sacada de varias notas archivadas, que se guardan en el convento de Padres Dominicos, vulgo Convento de Predicadores de la Ciudad de Valencia. Le ms. est du dix-huitième siècle, puisqu'il insère à la fin une lettre de 1705. Il s'ouvre par un avis au lecteur, signé de Francisco Xavier de Santiago Palomares. — Cf. aussi A. H. N., Inq. de Va, *Causas*, leg. 47, n° 16 bis, un dossier sobre la vida, muerte y sucesos despues de ella de mossen Jerónimo Simon, daté de 1658.

crement clairvoyants, toutes les occasions étaient bonnes aux Valenciens pour affirmer un zèle qui ne souffrait pas de rester inactif.

Les antiques murailles de la cité ne renfermaient pas dans leur enceinte toute l'activité des habitants. C'est sur la rive opposée du fleuve et un peu en aval que se trouvait la promenade à la mode, le *prado*, qui a aujourd'hui cédé la place à l'*alameda* et à la double rangée de ses eucalyptus. On s'y rendait par le pont du Palais-Royal, on traversait devant le palais la fameuse esplanade, ou *llano*, qui servait aux manœuvres ou aux revues, puis on pénétrait aussitôt dans le *prado*, qui était, presque au niveau du fleuve, une prairie où des ruisseaux détournés du Turia entretenaient la fraîcheur à l'ombre de quelques arbres. En dépassant le *prado*, dans la direction de l'est, on arrivait après une petite heure de marche au port, ou *Grao*, de Valencia. Les promeneurs s'y rendaient volontiers. A proprement parler, il n'y avait pas de port, une simple estacade en bois qui servait au débarquement des marchandises et des passagers. Mais des chantiers de constructions maritimes, la troupe bigarrée des pêcheurs, des matelots et des mousses, les exercices des « gardes de la côte » dont une compagnie avait là sa caserne, enfin le va-et-vient des voyageurs et parfois l'arrivée d'un convoi de captifs rachetés par les Mercenaires aux pirates barbaresques, tout cela amusait les regards et divertissait l'esprit¹.

Les élégants, les élégantes ne s'éloignaient guère du Prado. Ils y venaient parés de leurs plus beaux atours. Les hommes portaient des hauts-de-chausses si amples qu'ils étaient autour de la jambe comme des « vessies gonflées ». Les dames disparaissaient dans d'énormes vertugadins, qui étaient comme le « cercueil » où elles ensevelissaient leur beauté; plusieurs, non contentes d'abriter leur chef sous un châle ou *manto*, le surmontaient encore d'un chapeau, double emploi qui ne se

1. Sur le Grao, cf. Escolano, *Década primera*, livre VII. Le 27 novembre 1562 débarquèrent au Grao 420 captifs rachetés, « la qual fon la mayor redempcio que jamay se hauia fet ». B. N. P., ms. esp. 147, 649.

constatait qu'à Valencia, au témoignage du chanoine Tárrega. En signe de deuil, les prêtres portaient un bonnet rond, et les jeunes veuves une coiffure blanche, obligées qu'elles étaient par hyprocrisie à dissimuler sous ce linceul menteur leur verte gaillardise¹. Au demeurant, on suivait à peu près les modes castillanes : les *chapines*, ou chaussures valencien-nes, tendaient à disparaître.

Ce qui n'appartenait qu'à Valencia, c'est l'animation qui régnait au *prado*. Cette méchante prairie, exposée aux injures de la rivière qui l'inondait plusieurs fois par an, fut le sanctuaire de la galanterie valencienne. La beauté du panorama en relevait la laideur : d'un côté, le Palais-Royal, qui dressait sa masse robuste parmi des jardins enchanteurs ; d'un autre côté, par delà le Turia, la grande cité, vivante et toujours jeune, qui répondait fièrement aux caresses du soleil par les reflets métalliques de ses coupoles multicolores. On ne se souciait guère, à la fin du seizième siècle, de ce paysage pittores-

1. *Canc. Noct.*, I, f. 6 Sueño [Pretel], *Coplas contra los verdugados* :

« De piramide es su forma
para que tengan por cierto-
que halla dentro vn cuerpo muerto
el que por oro no informa. »

I, f. 17, Aguilar, *Coplas contra los balones* :

« Del balon dice que es tal
que su origen y ralea
es de gente tan bestial
que por guardar lo que mea
le llena por orinal. »

III, f. 61 v., Resplandor [Estacio Gironella], *Sátira contra los que trahen ligas grandes*. — III, f. 103 r., Tárrega, *Quartetos á una biula moça enfadada con sus tocas*. — Sur quelques usages propres à V^a, voyez *Noct.*, I, f. 204 v., à la fin du discours de Tárrega, *Recopilación de las necedades más ordinarias en que solemos caer hablando* : « Quisiera escudriñar las causas de los sombreros sobre el manto que superfluamente asta aqui las mugeres de V^a han vsado, de los bonetes redondos que los clérigos por luto en ella vsan, del quitarse por el los velos del sombrero, del no ser lícito dansar con greguescos o çapatos blancos, del recibir las señoras sobre colchones las visitas de los mortuorios, del repartir la paz con el sombrero y el agua bendita con los dedos, del no poder llevar con propiedad sobre silla de gineta coletos o boemios, y finalmente del llevar los frayles geronymos aquellos desusados estribos de palo... »

que. Les initiés aux mystères galants dont le *prado* était un temple à ciel ouvert, n'avaient d'yeux que pour les prêtresses de leur culte, d'attention que pour les rites qu'elles célébraient. Croyons-en là-dessus Tárrega et D. Gaspar Mercader; car il n'a pas fallu moins qu'un chanoine et un grand seigneur pour écrire l'éloge du *prado*. L'un s'en est acquitté dans une comedia, qui est de 1589; l'autre, dans un roman bizarrement pastoral, publié en 1600. Ces deux dates encadrent la période où le *prado* connut sa plus éclatante splendeur. Jamais il n'a souffert l'abandon. Aujourd'hui encore, sous un autre nom et avec d'autres mœurs, il voit se succéder, à l'heure où le soleil décline, le défilé des équipages, tandis que de fiers cavaliers, qui caracolent auprès des voitures, interprètent sans aucun faux sens le muet langage des éventails, que l'on parle si savamment en Espagne.

La société qui y fréquentait s'occupait d'abord à bavarder. La chronique locale ne chômait pas, et comme les papotages mondains ne prennent leur valeur que par la manière de les dire, il se créa à leur usage un langage particulier, abondant en locutions toutes faites, d'autant plus respectées qu'elles étaient plus insignifiantes. Un contemporain s'est amusé à en noter quelques-unes : *reir como un descocido*, *loco como candil* ou *como tábano*, *alegre como una azufayfa*, *tañer*, *cantar* ou *justar como un diablo*, *correr como un Titolivio*, *representar un Quinto Curcio*, *vender caro como un fuego*, *dormir como un príncipe*, *comer como un papa*¹. La meilleure société avait son argot, comme les *pícaros*.

Peut-être lui était-ce un moyen d'atténuer certaines crudités. Car on n'était point chaste parmi les habitués du *prado*. Si les hommes étaient entreprenants, les femmes ne les décourageaient pas. Les Valenciennes de la fin du seizième siècle se sont laissé faire une double réputation de beauté et d'immoralité. De leur beauté, nous ne pouvons plus juger, et il semble qu'au grand jour elles n'en aient pas laissé voir grand'chose,

1. Tárrega, *Canc. Noct.*, I, f. 202 r.

si épaisse était la couche de fard dont elles se chargeaient le visage. Mais, de leurs intrigues, nous ne connaissons que trop de détails. Tout leur était bon pour satisfaire leur curiosité malsaine. Il y avait surtout, non loin du Turia, un établissement de bains où se dissimulaient les rencontres galantes : Jaime Orts a donné là-dessus, à ses confrères de l'Académie des Nocturnes, des précisions qu'il est impossible de transcrire. Retenons-en seulement que, pour se ridiculiser, il suffisait à un mari d'encourager sa femme à fréquenter les bains ou de lui demander si elle y avait été : *¿Ay anau al bany, mañeta*¹ ? Au retour, les carrosses qui ramenaient en ville les baigneuses, traversaient lentement le Pont-Royal, et les galants, assiégeant les portières, envoyaient à leurs dames des regards assassins. Tout ce manège était facilité par une armée d'entremetteuses : Carlos Boyl assure qu'on les affublait du surnom de « tantes » (*tias*) en vertu d'une parenté qui remontait à Adam ! En réalité, les liens de la famille n'avaient pas de plus actif dissolvant que ces vieilles femmes, si expertes à « tenir le rôle du serpent² ». Une armée de rufians les assistaient. Pourvoyeurs et pourvoyeuses du vice, ils formaient en marge de la société valencienne une redoutable association³. Sous leur influence, on acceptait sans protester des situations équivoques : un père de famille des plus respectables, une mère des plus dévouées à tous les siens ne croyaient pas jouer un jeu dangereux ; ils pensaient, au contraire, satisfaire aux usages de leur monde en choisissant une dame de leurs pensées ou un galant en titre. Lui, il ne se montrait qu'à la suite de sa belle, et les couleurs dont elle avait fait son emblème étaient celles dont il s'habillait. Elle, on ne la voyait que flanquée de cet amoureux transi qui

1. *Canc. Noct.*, III, f. 31 v.-32 r. *Quartetos a las mujeres que van al baño.*

2. *Canc. Noct.* III, f. 32 r. :

« Ni faltan viejas prudentes
verdinegras y pasantes
que en los autos semejantes
suelen servir de serpientes. »

de Jaime Orts, *Quartetos á las mujeres que van al baño.*

3. Luján Sayavedra, *Guzmán de Alfarache*, II, 3, 8 — B. A. E., 421a.

la suivait comme une ombre, l'enveloppait de ses regards, la berçait de ses poésies¹. On ne niait pas qu'il n'y eût à la vie sociale quelques fondements sans lesquels l'édifice s'écroulerait, mais les contours trop nets des obligations morales s'étaient adoucis et on les entrevoyait maintenant estompés dans un brouillard, qui était une caresse pour les yeux plutôt qu'une gêne pour les mœurs.

Dans la promiscuité complaisante du *prado* ou des salons, il fallait amuser l'oisiveté du beau monde. Les jeux de société y pourvoyaient. L'un des plus en vogue paraît avoir été le jeu des initiales, qui consiste pour le joueur à narrer une historiette dont tous les termes principaux commencent par une même initiale. Cette initiale était choisie par un jury, qui dirigeait le jeu et recevait les gages : il avait soin d'assigner à chaque joueur l'initiale de sa dame, à chaque joueuse l'initiale de son galant². Ce divertissement n'était pas proprement valencien. Au contraire, les batailles d'oranges qu'on se livrait généralement en plein air, convenaient bien à un pays où les oranges se vendaient « à aussi bon prix que les castaignes en France ». Elles avaient lieu principalement à l'époque du carnaval que les Valenciens, au témoignage d'un Français quelque peu morose³, passaient « aussi follement qu'à Rome ». Le plus souvent, les fruits étaient, avant la bataille, vidés de

1. Tàrrega assure qu'à Valencia une femme mariée se devait à elle-même de n'avoir pas de galant. Il oppose sur ce point l'usage valencien à l'usage italien :

A VALENCIA :

« Señor conde, en esta tierra
entre señoras honradas,
el que sirve á las casadas,
los mejores lances yerra. » 33 c.

EN ITALIE :

« Que en su tierra se permite
una fiesta y un convite
por una dama casada,
y ella queda tan honrada
como el otro sin su embite. » 43 a.

Comedia del Prado de Valencia, B. A. E.

2. Gaspar Mercader, *El Prado de Valencia*, Toulouse, 1907, 92 sq. et Gallardo, t. I, colonnes 557-562.

3. Cf. dans la *Revue Hispanique*, t. XX, n. 58, juin 1909, 459-618, le *Voyage en Espagne*, de Barthélémy Joly, publié par M. Barrau-Dihigo, d'après un ms. de B. N. P. Ce voyage a été fait en 1603-1604. Le passage sur Valencia se trouve 512-520.

leur contenu. Dans l'écorce, soigneusement conservée, on introduisait du moût et des corps gras, et de gracieuses combattantes, le visage dissimulé sous une couche de farine, lançaient d'une main mutine ces projectiles malpropres¹.

Ces divertissements manquaient d'esprit et de variété, ils avaient du moins l'avantage d'être économiques. Mais l'argent abondait à Valencia à la fin du seizième siècle : la *huerta*, merveilleusement cultivée par les Morisques, produisait en abondance des récoltes savoureuses. Seul, le blé manquait, mais les jurats en faisaient venir de Sicile des convois qu'ils emmagasinaient dans les silos, ou caves, de Burjasot et qu'ils livraient à la consommation publique au fur et à mesure des besoins. L'industrie et le commerce étaient en pleine prospérité, notamment les industries de luxe ; le tissage de la soie avait, à lui seul, donné naissance à deux corporations ou, pour parler plus exactement, à deux « collèges » : l'« Art majeur de la soie », qui était celui des *velluters*, ou fabricants de velours, et l'« Art mineur de la soie », qui réunissait les rubaniers et les passementiers. D'autre part, il existait dans presque toutes les classes de la population un goût des belles parures, un amour des somptueuses décorations, qui les faisaient apprécier, non pas seulement pour l'argent dépensé, mais pour leur élégance propre. Les Valenciens du seizième siècle n'étaient point des parvenus auxquels il suffit d'éblouir par un faste imbécile. En s'entourant de luxe, en multipliant autour d'eux et sur eux les ornements les plus coquets, ils suivaient leur pente naturelle. Songez que nous sommes à une époque où il y avait en peinture une école valencienne. Joan de Joanes était mort depuis 1579, mais il avait laissé des disciples ou des continuateurs : son fils d'abord et ses deux filles, le père Borrás, Cristóbal Llorens, Gaspar Requena, les trois Sariñena et, plus que tous, Francisco Ribalta, né à Castellón de la Plana, mais définitivement établi à Valencia après un voyage en Italie. Cette pléiade d'artistes ne se serait pas formée si elle n'avait pas trouvé à

1. *Canc. Noct.*, II, f. 146 v. *Romance a los que tiran naranjas y saluado*.

Valencia les encouragements, le soutien indispensable. Et à son tour elle réagissait sur ses protecteurs en stimulant chez eux la passion de la beauté, en affinant la délicatesse naturelle de leurs instincts. Il arriva ainsi que par l'union de la richesse matérielle et de la sensibilité esthétique, qui vont si rarement de compagnie, les Valenciens surent concevoir et ordonner à la fin du seizième siècle des fêtes et des spectacles incomparables. Valencia, au comble de la prospérité, révéla l'opulente délicatesse de son génie par de merveilleuses mises en scène, et elle admira complaisamment cette image épurée d'elle-même.

Il serait long et oiseux de décrire toutes les fêtes valenciennes¹. Les courses de taureaux, les tournois ou *juegos de cañas*, les jeux du faquin ou *estafermos*, étaient surtout des parades équestres. Les grands seigneurs, escortés de leurs pages et de quelques amis, y défendaient fièrement leurs couleurs, mais les dames étaient réduites au rôle de spectatrices. Dans les *saraos*², au contraire, les deux sexes prenaient une part active. Au passage de Philippe II à Valencia, le jeudi gras 1585, il y eut un *sarao* officiel, et on recommença une fête analogue le 24 avril 1599, pour le mariage de Philippe III avec Marguerite d'Autriche. L'un et l'autre *sarao* furent donnés à la *Lonja*, ou Bourse de commerce, où les exubérantes efflorescences de l'art gothique à son déclin se mariaient élégamment aux prémices d'un art nouveau. Copiée sur la *Lonja* de Majorque, la salle des colonnes n'en formait pas moins un cadre très valencien; ses piliers représentaient des palmiers qui s'épanouissaient en nervures à travers la voûte comme en autant de palmes, et ç'avait été une jolie idée de reproduire en pierre au cœur de Valencia l'arbre caractéristique de la *huerta*. Le *sarao*, qui commençait

1. J'ai essayé de donner une idée de la plupart d'entre elles dans mon édition du *Prado de Valencia* (Introduction, xxxiv sq. Appendice, 228-232). Cf. aussi mon livre *Spectacles et comédiens à Valencia*, chap. III.

2. On trouvera la description des deux saraos valenciens : 1^o dans la *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585...*, escrita por Henrique Cock, publiée par MM. Morel-Fatio et Rodriguez Villa, Madrid, 1876, 255 (cf. dans l'appendice du même volume, 309); 2^o dans la *Revista de Valencia*, II, année 1882, 464-469.

soit à deux heures soit à quatre heures de l'après-midi, s'ouvrait par une collation. Une table était dressée dans le salon du Consulat : en 1585, elle portait cent plats hispano-moresques de Manises remplis de pâtisseries; en 1599, la vaisselle était d'argent, les mets étaient au nombre de cent cinquante, et les pâtisseries étaient de gigantesques pièces montées, qui représentaient soit un gentilhomme à cheval, soit des animaux sauvages ou allégoriques. Les convives, du moins les convives royaux, ne faisaient pas grand honneur à ces gourmandises : en 1585, Philippe II ordonna qu'un des plats destinés à la collation fût porté le lendemain chez chacune des invitées. Du salon du Consulat le cortège passait à la salle des Colonnes : le roi avec les personnages royaux prenait place sur une estrade; non loin de lui, sur une autre estrade moins élevée, le service d'honneur; tout autour de la pièce, des gradins où les invités s'installaient. Au milieu de la salle, le bal commençait dès que le roi avait daigné en approuver le *memorial*, ou programme : ce n'était pas une mêlée confuse de danseurs et de danseuses, mais chaque couple, en commençant par les plus hauts personnages, montrait successivement son habileté. Le cérémonial de la danse était minutieusement réglé, et malheur à qui s'en affranchissait ! Une dame ayant contrevenu à l'usage de donner au danseur la main dégantée, il ne fallut pas moins de cinq octaves hendécasyllabiques à un académicien Nocturne pour exprimer son indignation¹.

Sous les traits de cette curiosité surexcitée, danseur et danseuse exécutaient le plus souvent les pas de la *Alta y baja* ou ceux de la *Pavana y gallarda*. La *Serdaneta*, qui était dansée par deux dames au bruit des castagnettes, n'était plus guère en usage, et on la regarda, en 1599, comme une curiosité historique. La *Morisca* convenait à une dame seule ou à deux dames; elle se caractérisait surtout par les gestes et les attitudes auxquels donnait occasion une toque que les danseuses tenaient en

1. *Canc. Noct.*, III, f. 174 v-175 r. Relámpago [D. Gaspar Mercader], *5 estancias a una Sa que en vn sarao daua la mano con guante a su galan*.

main. Il fallait enfin un cavalier avec deux dames ou une dame avec deux cavaliers pour danser le *Furioso*, dont le nom seul indiquait le rythme rapide et déconcertant. Grâce à la variété de ces figures le temps passait vite jusqu'au moment où le roi se retirait : il était près de minuit. Les torches et les chandelles éclairaient par centaines le triple vaisseau de la salle. Des cortèges se formaient qui reconduisaient bruyamment au Palais-Royal ou vers la rue des Chevaliers les acteurs de cette féerie. Imaginez le luxe des parures, le chatoiement des étoffes, l'éclat des pierreries et, par-dessus tout, la beauté des femmes, la splendeur des chairs nues et ce sourire qui illuminait l'obscurité comme le soleil illumine la *huerta*... Il y avait, en vérité, à Valencia, une prodigalité de magnificences, une conception de la vie libre et harmonieuse qui lui méritait ce surnom, souvent réclamé pour elle par ses enfants, d'Athènes de l'Espagne.

Qu'importent auprès de cela les désordres que provoquait en marge de la société le rapide passage d'une civilisation surannée à un ordre de choses différent ? La gangrène restait localisée. Valencia s'accommodait à merveille de la situation nouvelle qui lui était faite. Elle s'abandonnait à la joie de vivre, elle réalisait un type d'existence pleine et souple où l'élégance se combinait avec le bien-être. Dans l'activité de son commerce, dans les raffinements de son industrie, dans les divertissements de ses habitants, dans le luxe de l'aristocratie, dans les parades et les galas de la noblesse, partout se révèlent une imagination surabondante et magnifique, une chaleur d'âme extraordinaire.

CHAPITRE VIII

L'apparition de la comedia.

- I. *La littérature à Valencia.* — Les pouvoirs publics protecteurs de la littérature et la littérature associée à la vie publique. — Comment la littérature s'organise : concours poétiques et académies. — Caractères principaux de cette littérature : improvisation, aménité, surabondance.
- II. *Comment la comedia s'est constituée à Valencia.* — Éléments empruntés au théâtre populaire. — Éléments empruntés à la tragédie. — L'action personnelle de Lope de Vega : ses deux séjours à Valencia (1588-89 et 1599); influence persistante qu'il y a exercée.
- III. *Le triomphe de la comedia.* — Organisation matérielle : la Olivera, les Santets, les troupes comiques. — Publication des comedias valenciennes : les *Doze comedias* et le *Norte de la poesía española*. — Théorie de la comedia par Ricardo de Turia et Carlos Boyl.

I

« Il ne manque rien à Valencia de ce qui fait l'agrément et le bonheur d'une cité » : ainsi s'exprime, au début du dix-septième siècle, un romancier plus enthousiaste que scrupuleux¹. La littérature contribuait pour sa part à la félicité de cet Éden. A Valencia, il n'y eut entre la littérature et la société ni divorce ni même désaccord. Elles se pénétrèrent l'une l'autre. Si la littérature ne peut jamais faire abstraction de la société contemporaine, cette fois il arriva que la société ne put pas davantage se passer d'elle.

Ce ne sont point là phrases en l'air. La littérature émergea au budget de Valencia et rien ne marqua mieux la place qu'elle tenait désormais dans la vie publique. Dès 1539, Pere Antoni

1. C'est le plagiaire Juan Martí. Cf. Luján de Sayavedra, *Guzmán*, II, 3, 8. *B. A. E.*, 420^b : « Ni le faltan... en suma ninguna de cuantas cosas hacen una ciudad regalada y felicísima. »

Beuter recevait des jurats, le 1^{er} février, une subvention de 100 livres pour la publication de son livre *Cronica de las anti-guitats e conquista de la Ciutat de Valencia*, qu'il s'engageait à imprimer pour le premier mai de la même année. En 1544, le 1^{er} décembre, Beuter reçoit une nouvelle subvention de 50 ducats; il s'agissait cette fois de publier, « en un volume et en castillan », la « Chronique » publiée antérieurement « en deux parties¹ », et l'auteur promettait de procéder à l'impression dans le courant d'avril 1545². Enfin, le 29 décembre 1550, Beuter se voyait attribuer pour la troisième fois un subside de 25 livres, qui viendra compléter un subside déjà voté de 60 livres, soit au total 85 livres; l'ouvrage, à vrai dire, la *Segunda parte de la Coronica general, y especialmente de Aragon, Cathaluña y Valencia* était déjà imprimé, mais l'imprimeur, qui n'avait pas été payé de ses travaux, avait fait saisir l'édition, et les jurats intervenaient fort à point pour mettre en liberté un ouvrage qui, rédigé en castillan, devait célébrer dans la péninsule entière la gloire de Valencia³. Le livre est alors une force dont tout le monde comprend la valeur : en 1611, l'« Histoire de la Cité et du Royaume de

1. *Man. Cons.*, n° 73 : « ... que lo honorable en anthon roiz, mercader, clauari comu de la dita ciutat en lo present e corrent any, done e pague cinquanta ducats valents cinquanta dos liures y deu sous moneda reals de Valencia al Reuerent mre pere anthoni, mre en sacra theologia, los quals son per la cronica de valencia que aquell ha de fer imprimir, la qual dita cronica esta huy en dos parts e aquella ha de fer en hun bolum en lengua castellana. » Il semble résulter de ce texte qu'avant de publier en castillan la *Primera parte de la coronica general de toda España, y especialmente del reino de Valencia*, Beuter avait publié en valencien non pas une seule partie, comme on l'a cru jusqu'à présent, mais bien deux parties de sa « Chronique ».

2. En fait, il y eut du retard; l'ordonnancement de la subvention est du 23 décembre 1545.

3. Tous les documents sur la publication des différents ouvrages de Beuter se trouvent à l'*Archivo del Ayuntamiento* dans les *Manuals de Consells*. Je copie les titres et les dates sur les documents, bien qu'ils ne soient pas toujours d'accord avec les mentions portées sur les volumes eux-mêmes. Il semble notamment résulter de nos documents que le premier ouvrage de Beuter, qui porte la date de 1538, n'a été réellement publié qu'un an plus tard. Cf. Cirot, *Les Histoires générales d'Espagne entre Alphonse X et Philippe II*, Bordeaux-Paris, 1905, 92 et 149.

Valencia », que Gaspar Escolano, le savant curé de l'église Saint-Étienne, avait laborieusement compilée, fut imprimée aux frais de la Députation générale, et comme à Valencia les pouvoirs publics, même lorsqu'ils voulaient faire grand, ne perdaient pas le sens de l'économie, on dressa des états minutieux de la dépense par lesquels nous pouvons suivre dans le détail, à trois siècles de distance, l'élaboration du volume¹.

Les assemblées valenciennes savaient obéir à d'autres suggestions que celles de la vanité ; la preuve en est dans l'aide matérielle et morale qu'elles accordèrent pendant plus d'un demi-siècle à la famille des Mey. Joan Mey, afin qu'il n'abandonnât pas Valencia pour Murcie, reçut en 1549 une pension de 15 livres, qui fut portée à 20 livres deux ans plus tard et qui, sans cesse augmentée, passa d'abord à sa veuve et en 1581 à son fils Pedro Patricio². Si l'on veut un autre exemple de la fidélité avec laquelle les jurats maintenaient leur protection aux serviteurs des bonnes lettres, qu'on se souvienne des gratifications qu'ils ont versées à Gaspar Aguilar. En 1599, 400 réaux castillans pour orner d'inscriptions poétiques les arcs de triomphe sur le passage du cortège royal ; en 1599, seconde subvention de 20 livres pour publier le poème des *Fiestas nupciales* ; en 1608, 95 livres pour la représentation de la comedia *San Luis Bertrán* et, la même année, 1.000 réaux castillans pour l'impression de la dite comedia ; enfin, en 1619, 25 livres pour le concours poétique en l'honneur de saint Thomas de Villanueva, voilà, à notre connaissance, ce qu'un seul poète a reçu du seul trésor municipal. Ces jurats, qui soutiennent et subventionnent les écrivains ou même les imprimeurs, reconnaissent, au nom de leurs mandants, l'importance, désormais incontestée, de la littérature. Ils font de cette tard venue, dont l'utilité jusque-là n'avait pas été unanimement comprise, la plus belle parure et comme la régulatrice de la vie publique.

1. Serrano Morales, 311-312.

2. *Ibid.*, 290, 293, etc., etc.

Il en résulta que, protégée par les représentants de la cité, la littérature exerça à son tour, sur la cité, une sorte de protection. Il n'arriva plus dans Valencia un événement d'importance qu'elle n'y fût mêlée, soit pour en rehausser l'éclat, soit pour en perpétuer la mémoire. Le poète et l'historien devinrent les auxiliaires indispensables de toutes les manifestations collectives. Sans eux, sans les strophes de l'un et les chroniques de l'autre, la fête n'aurait pas été complète. Le roi d'Espagne venait-il pour quelques jours à Valencia? on ne le recevait pas seulement avec des arcs de triomphe et des illuminations, on avait soin encore de disposer en bonne place des octaves galamment tournées, qui exprimaient l'allégresse populaire. Souvenons-nous de la collaboration de Rey de Artieda aux strophes adressées en guise de bienvenue à Philippe II et à ses enfants. Plus la visite royale empruntait d'importance aux événements, plus on multipliait les hommages. Pour Philippe III, lorsqu'il vint se marier à Valencia, ce fut une vraie folie. Lope de Vega lui-même était accouru de Madrid pour renforcer le contingent local. Quel déluge d'épithalames! Quelle avalanche d'idylles! Gaspar Aguilar composa un poème en quatre chants; Carlos Boyl ne voulut pas faire moins et Guillén de Castro se mit en frais d'une comédie allégorique, *La Margarita preciosa*. A tous les coins de rue, dans toutes les librairies, chantées par les aveugles ou élégamment imprimées, stances et hyperboles accablaient de leur emphase les passants les plus rassis.

Les rois ne passaient point souvent par Valencia. On ne manquait pas pour cela de héros à célébrer; le ciel en fournissait à défaut de la terre. Plusieurs Valenciens méritèrent, au début du dix-septième siècle, d'être canonisés ou béatifiés; et, en même temps qu'à ces nouvelles recrues, le cardinal de Ribera prétendit qu'on rendit des honneurs exceptionnels aux vétérans de l'armée céleste. De là une série de solennités religieuses, où tous les moyens étaient mis en œuvre, même les plus profanes, pour surexciter l'enthousiasme de la foule. Des hérauts annonçaient la fête plusieurs jours à l'avance; ils donnaient la

liste des prix offerts à la paroisse, au couvent, à la corporation, aux particuliers qui construiraient pour la procession le reposoir le plus fleuri; le char le mieux orné¹, et c'était alors une émulation enfiévrée pour surpasser par quelque invention merveilleuse les tentatives du voisin. Un trait seulement était commun à presque tous les concurrents : c'était de faire appel au concours des poètes. Au-dessus des chars, sur une banderole, de chaque côté des autels, dans des cartouches ou des écussons, des poésies s'étaient en lettres ornées. Que de subtilité se dépensa à ces bouts-rimés ! On s'épuisait à imaginer des rébus, des énigmes, des hiéroglyphes ; on eût dit que les impénétrables mystères du gongorisme pouvaient seuls s'accorder avec les tortueuses combinaisons d'une architecture déjà churrigueresque.

Retenons-le : si les pouvoirs publics avaient fait une place à la littérature dans leurs préoccupations, la littérature à son tour s'était intimement mêlée à la vie publique. La tour d'ivoire, où le poète s'isole farouchement, n'avait pas de place dans l'enceinte de la cité. L'écrivain, à Valencia, travaillait pour la foule et sous le regard de la foule ; et c'est peut-être bien pour cela qu'il y a eu en ce temps-là, sur les rives du Turia, plus de rimeurs que de poètes.

Cette littérature ne se contentait pas d'intervenir partout et là même où son intervention n'était ni prévue ni indispensable ; il lui fallait encore une organisation. Car c'est un trait marquant de la société valencienne, à cette époque, de ne pas abandonner les entreprises d'utilité générale à la fantaisie ou à l'incertitude des initiatives individuelles ; on embrigade les bonnes volontés ; les assemblées, les comités, les corps de métier sont les artisans de tous les progrès, les agents de toutes les réformes. A l'instar de l'administration communale ou du

1. On trouvera des dessins représentant ces reposoirs et ces chars dans le livre de Juan Bautista de Valda, *Solemnes Fiestas que celebró Valencia á la Inmaculada Concepción de la Virgen María*, Valencia, 1663. La date du livre est un peu tardive, mais l'usage des chars et des reposoirs remontait beaucoup plus haut.

commerce, la littérature *s'organisa*, elle qui est la plus souple, la plus indisciplinée des créations de l'esprit humain. Elle prit la forme corporative, puisque aussi bien tout, à Valencia, finissait ou commençait par la corporation. Elle supprima l'individu ou, du moins, elle le subordonna au groupe. Dans le travail littéraire, elle retint l'œuvre et négligea l'écrivain.

Feuilletez une bibliographie valencienne. Bientôt vous vous apercevrez que parmi les livres qui relèvent de la littérature, bien rares sont ceux qui portent un nom d'auteur. Les recueils anonymes forment la majorité, et on y a réuni les œuvres de nombreux collaborateurs. Informez-vous des circonstances où ces anthologies ont vu le jour, et vous découvrirez que ce mode insolite de publication correspondait, dans la Valencia de l'année 1600, à une réalité. Le caprice des éditeurs n'y est pour rien. Les livres affectent la forme collective, parce que les auteurs travaillent collectivement. Et si vous poussez à bout votre enquête, vous vous persuaderez que les deux modes prévus, rituels en quelque sorte, selon lesquels l'activité des écrivains s'exerçait, c'était, d'une part, le *concours*, d'autre part, l'*académie*.

Comme il y avait des joutes et des jeux du faquin où des prix récompensaient l'habileté du cavalier, de même des tournois littéraires étaient organisés où le vainqueur ceignait une couronne. Cet usage remontait loin à Valencia. Le premier livre qui ait été imprimé dans la péninsule, *Les obres o trobes... de lahors de la sacratissima verge Maria* (1474), est un recueil des poésies composées pour les jeux floraux de ce temps-là. Mais au dix-septième siècle ces concours se multiplièrent extraordinairement : entre 1600 et 1623, il y en eut six au moins qui fournirent la matière d'un volume, et d'autres, en grand nombre, furent ou bien publiés dans des ouvrages plus étendus, par exemple dans le *Prado de Valencia*, ou bien abandonnés au sort fâcheux qui guette les poésies demeurées manuscrites. Ces concours de poésie, de même que les joutes, étaient organisés soit par des particuliers, soit par des collectivités, telles que Conseil de la cité ou Congrégation religieuse.

L'organisateur, quel qu'il fût, annonçait le programme du concours. Le plus souvent, on indiquait d'avance les thèmes à traiter et même le rythme dans lequel il fallait les traiter. Qui-conque prétendit, en 1602, adresser des louanges à saint Raymond de Peñafort, devait obligatoirement fournir cinq *redondillas* sur la navigation de saint Raymond, quatre stances à la terre du sépulcre de saint Raymond, un sonnet à l'ange qui réveilla saint Raymond. Un juge était choisi pour présider le combat, — grand seigneur teinté de belles lettres ou poète en renom. Après la récitation de diverses pièces, il prenait à son tour la parole pour lire le *vejamen* et la sentence. Le *vejamen* était comme les considérants de la sentence; sous une forme narquoise, il appréciait le talent des concurrents, leur prodiguait les fleurs, mais leur faisait sentir les épines. La sentence attribuait aux plus dignes des prix qui consistaient en gants ambrés, bourses, bijoux en or fin ou en métal bruni, etc., etc. Après quoi, il ne restait plus aux lauréats qu'à attendre que la foule ratifiât les décisions du juge et qu'un mécène généreux fit imprimer leur chef-d'œuvre¹.

Ces concours poétiques, ou *justas poéticas*, recevaient quelquefois en Espagne le nom d' « académies ». Lope de Vega raconte dans sa correspondance une « académie », qui se tint chez le comte de Saldaña, en 1611, pour commémorer le décès de la reine Marguerite d'Autriche². Il est évident qu'une académie de ce genre disparaissait avec l'occasion dont elle était née. La différence qui la séparait du « concours », c'est qu'elle ne comportait ni palmarès, ni distribution de prix. Mais à côté

1. Dans ces *justas*, les prix récompensaient plus souvent la naissance que le talent. Croyons-en Maluenda dans son *Bureo de las Musas del Turia*, Valencia, 1631, 81-82 (B. N. M. — R. 4622) : « En las justas, ó injustas, por mejor dezir, solo dan premio al que tiene mas autoridad, aunque los versos sean humildes; y á vezes premian á quien no ha hecho versos en su vida. » A quoi la Muse de Belardo réplique : « Yo os daré un remedio para que escriuays en las justas poéticas, segura de que aueys de tener premio : no os firmeys « La Musa « de Lisdauro », sino « El Almirante de Castilla » ó « El Duque de Alba »; y con hazer lo que digo tened por cierto el primer premio; que no se miran ya los versos, sino quien es el que los ha hecho. »

2. Barrera, *Nueva biografía de Lope de Vega*, 176.

de ces institutions éphémères, il y eut à Valencia des académies permanentes, avec des statuts, un bureau, des annales, qui assuraient la continuité de leurs travaux. Sur ce point comme sur tant d'autres, Valencia se laissa devancer par Madrid. C'est d'Italie qu'arriva dans le dernier quart du seizième siècle la mode des académies. Ce fut cependant à Madrid, et non à l'étape de Valencia, que fut fondée dès 1585, au témoignage de Juan Rufo, l'auteur de la *Austriada*, l'Académie *Imitatoria*; et de beaux esprits s'y réunirent, tel Lupercio Leonardo de Argensola, qui s'y affublait du pseudonyme de *Bárbaro*¹. Il se peut, d'ailleurs, que Valencia ait pris modèle sur Barcelone. Une académie y avait existé dès 1511; elle tenait des réunions hebdomadaires, et le souvenir nous en a été conservé dans un livre fort rare, dont l'auteur, Martín de Ibarra, propagea en Catalogne les théories de Nebrija sur la langue latine².

L'Académie valencienne des « Nocturnes » inaugura ses travaux le 4 octobre 1591 et les continua jusqu'au 13 avril 1594, c'est-à-dire pendant trois années scolaires; les vacances intercalées entre chaque année duraient environ six mois, d'avril à octobre. Les académiciens étaient au nombre de dix à la première séance et ils arrivèrent à être quarante et un; il y eut, en outre, cinq associés dont le nom figure sur les registres, mais qui ne semblent pas avoir pris leur part de la tâche commune. La constitution reposait tout entière sur le pouvoir despotique que l'on avait attribué au président. C'est chez celui-ci, qui était D. Bernardo Catalán de Valeriola, que les réunions se tenaient; c'est lui qui choisissait le bureau de l'Académie où prenaient place, en outre de lui-même, un « conseiller » inamovible et un « lecteur » qui changeait à chaque séance; c'est lui qui imposait aux académiciens, pour la séance suivante, les sujets à traiter; c'est lui qui accordait ou refusait l'autorisation de lire en séance les poésies non inscrites à l'ordre du jour.

1. Juan-Antonio Pellicer y Saforcada, *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles. Preceden varias noticias*, p. 3 des *Noticias*.

2. Cf. Gallardo, n° 2566, et Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, XIII, 30.

Sur un seul point sa dictature souffrait une limite; pour admettre un nouvel académicien ou exclure un académicien déjà admis, il fallait que tous les académiciens votassent *ad aures*, mais comme l'oreille qui recueillait ces votes était celle du président, on voit qu'ici encore il pouvait largement influencer sur la décision.

Les séances, qui plus tard eurent lieu au milieu de la journée, se tenaient d'abord à la tombée de la nuit, et de là prirent nom l'Académie et les académiciens; tous les surnoms choisis par eux ont, en effet, du rapport avec la nuit : « Silence », « Crainte », « Repos », « Songe », « Ténèbres », etc., etc. Chaque séance (il y en eut au total 88) comprenait ordinairement la récitation d'une dizaine de poésies, composées par autant d'académiciens, et la lecture d'un discours en prose qui avait été préparé par le « lecteur » en exercice. Les sujets étaient singulièrement mêlés, aussi mêlés que l'Académie elle-même où voisinaient grands seigneurs et roturiers, prêtres et soldats. La niaiserie dominait, et il serait facile de s'égayer sur les *redondillas* de Francisco Desplugues « à un cure-dent que sa belle lui avait donné » ou sur les stances de Jaime Orts « aux chiens qui, en se rencontrant, se sentent aussitôt sous la queue ». La casuistique amoureuse a fourni, comme il était à prévoir, l'apport le plus important; et ce sont d'ingénieuses complications, de subtiles inventions pour renouveler une matière déjà bien usée. Une dame a fixé au ciel de son lit le portrait de son amoureux : cela mérite une série de *redondillas*. Quel est le plus infortuné, de l'amoureux qui n'ose pas se déclarer par respect de sa dame, ou de celui qui, pour s'être déclaré, a indisposé la belle? Grave question. à laquelle le chanoine Tárrega, très renseigné, à ce qu'il paraît, par ouï-dire sinon par expérience, donne une réponse fortement motivée et gentiment exprimée. Ces discussions platoniciennes ne suffisaient pas aux académiciens : les fredaines, les escapades provoquaient leur inspiration. Ils ont chanté la dame qui, dans une aventure nocturne, donna le ruban de sa chevelure à son amoureux pour qu'il ajoutât un échelon à la classique échelle de corde, et

quelques-uns parmi eux, tels Fernando Pretel et surtout Jaime Orts, s'étaient fait une spécialité de la grivoiserie la moins discrète. L'audace libertine de certaines poésies n'empêchait pas qu'on leur juxtaposât des poésies sacrées, traductions ou gloses des psaumes liturgiques, épisodes ou commentaires du Nouveau Testament, et à côté de cette section religieuse d'autres poésies, en assez grand nombre, s'inspiraient de modèles illustres choisis dans l'antiquité, en Italie et en Espagne. A l'antiquité on emprunte quelques odes d'Horace que l'on traduit en castillan, on lui emprunte surtout des anecdotes mythologiques. L'Italie fournit peu de chose, à peine quelques imitations de Pétrarque et surtout de l'Arioste. La littérature nationale est davantage mise à contribution : Tárrega, dans une « glose », donne la parole à Nuño Rasura, gouverneur des infants de Lara, et de l'*Amadís de Gaula* il extrait le sujet d'un romance ; d'autres s'exercent à des variations sur des thèmes empruntés à Garcilaso, et Gaspar Mercader, qui était un fervent admirateur d'Ercilla, reprend à son compte les infortunes de Tegalda. Peut-être ces poésies de noble allure sont-elles parmi les mieux étudiées du recueil. Il n'empêche que l'intérêt du *Cancionero* réside ailleurs, je veux dire dans la peinture des mœurs valenciennes, qui nous y sont complaisamment représentées, vues peut-être par le petit côté, mais avec une abondance et une précision qui sauvent de la ruine ces trois énormes volumes. Les laborieuses fantaisies des académiciens sont fanées depuis longtemps ; mais il reste, toujours fraîche et intacte, la gerbe de traits piquants qu'ils ont saisis sur le vif.

Après les « Nocturnes », les « Adorants » : de cette nouvelle académie, Carlos Boyl nous a lui-même raconté les origines. Il était follement amoureux de la belle Ménandre, dont la couleur préférée était le fauve. Pour mieux la servir et pour inciter les autres hommes à bien servir leur dame, il groupa, non certes toutes les victimes du mal d'aimer, mais une élite choisie parmi elles. Ces recrues s'engagèrent à porter en sautoir un ruban de couleur fauve ; leur association prenait dès lors l'apparence d'un ordre de chevalerie, et les statuts lui confirmè-

rent ce caractère. Mais elle était aussi une académie : les membres s'appelaient « Adorants » et le président (c'était Boyl lui-même) s'appelait « Adorateur ». Celui-ci était assisté de deux « prêteurs » et d'un « secrétaire ». Les séances se tenaient dans la soirée du lundi. Chacune d'elles comprenait un discours en prose par l'Adorateur, un panégyrique de l'Adorateur par le secrétaire, puis un sonnet et des tercets à la louange du même personnage par les prêteurs ; les Adorants lisaient ensuite les élucubrations qu'ils avaient préparées sur des sujets désignés à l'avance. Les statuts de l'Académie concernent aussi bien la conduite privée des académiciens que la tenue de leurs assemblées. Nul ne sera admis s'il ne justifie qu'il est noble et s'il ne s'engage à porter l'insigne de son affiliation. Une fois admis, l'académicien devra s'attendrir nuit et jour dans l'adoration de sa dame, à laquelle il demeurera immuablement fidèle sans se dépiter d'un refus, sans s'enorgueillir d'une faveur. Il ne reprochera jamais à un autre Adorant d'être pour lui un rival, car c'est un privilège des Adorants d'étendre indistinctement leur culte à tous les objets qui en sont dignes. En voyage, l'académicien ira chaque dimanche se poster auprès des monastères à l'heure de la messe des élégantes, et à la sortie il fixera son choix sur l'une d'elles ; il la suivra jusqu'à son logis, faisant ensuite le guet sous sa fenêtre et s'imposant à elle à force de prévenances. Enfin, il ne pourra ni manquer à trois séances consécutives ni assister à une séance en spectateur muet sans s'exposer aux plus terribles châtimens, tels que la réprimande ou la radiation. Faut-il après cela regretter que le *Cancionero* des Adorants ne nous soit point parvenu ? Il semble que l'on n'ait jamais pris la peine de le former, et le procès-verbal de la première séance, tel que Carlos Boyl nous l'a transmis, suffit à épuiser notre curiosité. Les Adorants ont conservé les fadeurs des poésies des Nocturnes ; ils en ont laissé perdre le pittoresque.

L'Académie des Adorants avait certainement cessé de vivre en 1600, au moment où Carlos Boyl en divulgua les réglemens. Elle ne semble pas avoir été imitée avant 1616. A cette

date, Guillén de Castro, se souvenant du rôle brillant qu'il avait tenu parmi les Nocturnes sous le surnom de *Secreto*, revenant au surplus de Naples où vers 1610 la *Academia de los Ociosos* avait été fondée à l'instigation de Lupercio Leonardo de Argensola¹, voulut ranimer à Valencia une tradition déjà morte. Il organisa en conséquence une Académie des « Montagnards du Parnasse ». Yagüe de Salas, le verbeux poète de Teruel, y prit séance et choisit le surnom académique de *Pindauro*; il lut à ses confrères un résumé de son poème des *Amants de Teruel*, et sans doute apprécèrent-ils le bonheur d'échapper à la lecture de l'œuvre entière. Cette Académie, dissoute depuis longtemps, se reconstitua en 1698 lors du mariage de D. Juan Pardo de la Casta, et dans le *Memorial*² qu'elle rédigea à cette occasion elle nota fièrement qu'un de ses membres, témoin de la renaissance de 1698, assistait déjà aux séances de 1616. Cet académicien impénitent s'appelait D. Pedro Vallterra; il avait huit ans en 1616 et quatre-vingt-dix ans en 1698; félicitons-le à la fois de sa précocité et de sa longévité.

Au cours du dix-septième siècle, bien d'autres académies se formèrent et disparurent à Valencia, notamment la *Academia del Alcázar*, fondée en 1681 et célèbre pour avoir publié, la première en Espagne, un volume d'« Éloges funèbres » à la mémoire de Calderón (1685). Il n'y a pas lieu de raconter ici leur histoire. Aussi bien, au temps même des Nocturnes et des Adorants, d'autres groupements travaillaient et produisaient. Car, à côté de cette littérature de fantaisie, qui tint une place de beaucoup la plus importante dans l'admiration des Valenciens, on vit se développer une littérature didactique : l'histoire, la médecine, le droit, la religion en furent la matière, et les auteurs, qui étaient spécialistes, appartenaient tous à un collège ou congrégation, en sorte qu'ici aussi, quoique sous une forme un peu différente, l'esprit corporatif apparaît dans

1. Sedano, *Parnaso español*, VI, xxv.

2. Bibl. J. E. Serrano Morales.

la littérature. Pour les juristes, les médecins, les religieux, qui publièrent des ouvrages se rattachant à leur profession, il est évident qu'ils travaillaient pour le bien et selon l'esprit de leur corporation : constatons seulement leur activité et le grand nombre de leurs livres. Il semblait que l'histoire dût échapper au monopole. En fait, elle fut confisquée par le clergé régulier ou séculier, de façon d'autant plus surprenante que le travail historique paraît avoir été intense et les œuvres assez nombreuses. Il n'y a point lieu de faire état des poèmes historiques : tels la *Maltea* (1582) de Hipólito Sans, ou la *Descripción de la Insigne Ciudad de Valencia* (1597) de Miguel de Vargas ; c'est la seule forme d'histoire que les laïques pratiquèrent, et on voit tout de suite qu'elle appartient à la littérature d'imagination. Mais quels sont, au temps qui nous occupe, les historiens qui comptent ? Il y en a trois, Francisco Diago, qui a écrit la biographie de religieux illustres, tels que Vincent Ferrier, Raymond de Peñafort, Louis de Grenade, et les « Annales du Royaume de Valencia » ; — Jaime Juan Bleda, le chroniqueur attiré des soulèvements et de l'expulsion des Morisques ; — enfin, Gaspar Escolano, qui, parmi toutes les histoires consacrées à Valencia et au royaume, a écrit la plus copieuse, la plus lisible, la plus avenante. Or, de ces trois érudits, les deux premiers étaient dominicains, le troisième curé d'une des plus importantes paroisses de la ville, celle de Saint-Étienne. C'est dire qu'ils ne travaillaient pas seulement pour eux et pour le public, mais pour le groupe auquel ils appartenaient.

Concours poétiques, académies ou collèges, c'étaient autant de cénacles où s'élaboraient à Valencia les œuvres de la pensée. Mais cette littérature, née dans des sanctuaires, n'était pas réservée aux seuls initiés. Si les pouvoirs publics l'ont protégée, c'est parce qu'ils voyaient en elle la chose de tous, le bien commun d'une population cultivée et spirituelle. La littérature était comme une copie réduite de la cité où elle florissait. Elle a échappé à la tyrannie des clans pour appartenir à tous.

Qu'elle n'ait point perdu quelque chose à s'identifier de la sorte avec son milieu et son époque, c'est ce que je n'oserais

pas affirmer : il y a toujours une rançon à la popularité. Cette littérature qui suit l'actualité n'aura point le loisir de s'appliquer à de grandes œuvres. Si l'on cherche à Valencia, entre 1580 et 1600, un écrivain ou un seul livre, on trouvera beaucoup de noms et de titres, mais pas un seul qui s'impose. Tous les auteurs se sont dépensés en menues besognes, bâclant un jour une comedia, improvisant le lendemain un brelan de sonnets, passant ensuite à un discours académique. Leur esprit vit au jour le jour : ils se guignent parfois à de grands sujets, mais ils les traitent petitement. Piètre littérature, qui n'est guère que du journalisme. Elle est trop étroitement assujettie aux exigences de son temps, elle a limité son horizon aux perspectives de l'heure présente, et il lui arrivera que, née des circonstances, elle ne survivra pas aux circonstances.

Elle ne veut point plaire seulement à force d'à-propos, elle veut encore séduire par son amabilité. La mode est aux sourires et aux gestes prometteurs. De la poésie on bannit le lyrisme. On s'attache à la poésie légère, on la fait aussi papillonnante, aussi joyeuse que possible. On ne craint pas, pour en relever les fadeurs, d'y glisser quelques plaisanteries pimentées ; rien ne manque alors au régal. Gagnés par la contagion, les genres sérieux eux-mêmes n'osent pas se montrer sans faire un bout de toilette : Escolano étudie en homme du monde les antiquités de Valencia et il saupoudre sa narration d'anecdotes, de traits, de gentilleses qui lui font pardonner sa science. La littérature didactique cède le pas, décidément, à la littérature d'imagination. Poésies, comedias, romans (ceux-ci venus un peu plus tard que celles-là), voilà le goût du jour, et il n'est pas un Valencien, capable de tenir une plume, qui ne brûle d'y sacrifier. Aux gros in-folios ils préfèrent le petit volume de poche, coquettement imprimé par Petro Patricio Mey ou Christosomo Garriz.

Aussi, de tous les coins de la *huerta*, voilà qu'on se rue en masse à l'assaut de la poésie. L'avocat abandonne son cabinet, l'artisan quitte sa boutique, le soldat dépouille son armure, la nonne déserte sa cellule, où elle fabriquait pour la bonne

cause de savoureuses confitures, et tous ils accumulent fiévreusement noir sur blanc en lignes inégales. Il n'est si coriace matière qu'ils ne la rongent pour en tirer des rimes. Quatre minces recueils de poésies, publiés dans les premières années du dix-septième siècle¹, nous présentent en bel ordre un contingent de cent vingt-sept poètes, poétesses, poétereaux. Sœur Bernarde Romero, religieuse du riche couvent de la Zaidía, se signale parmi les plus enflammées : son « Romance à saint Bernard tétant la Vierge² » est d'une intrépidité vertigineuse. Chez elle et ses pareilles la vocation poétique s'associait à la vocation religieuse. Ailleurs, l'inspiration se répandait en tache d'huile dans toute la famille : telles les sœur Abarca, gentiment prénommées Barbe et Espérance³, qui trouvaient les rimes rares plus facilement qu'un mari. Des bambins s'attachaient à leurs jupes, et s'exerçaient eux-mêmes à rimer. Il y a eu en 1616, parmi les Montagnards du Parnasse, un académicien de huit ans. En 1600, Laudomio Mercader, qui était né en 1592, faisait imprimer ses élucubrations dans *Prado de Valencia*. Unanime et précoce empressement ! A la franc-maçonnerie de la poésie tous et toutes voulaient être affiliés.

II

Cette poésie, où l'à-propos remplaçait l'inspiration, convenait bien à une cité affranchie désormais des grandes préoccupations, empressée cependant aux manifestations collectives. Mais il y avait dans la littérature un autre genre qui s'adaptait encore mieux aux conditions actuelles de Valencia. Le théâtre, parce qu'il est le miroir de la vie, devait plaire à une société qui n'avait pas de plus cher ni de plus pressant souci que de se contempler elle-même ; et, en effet, il s'est épanoui à Valen-

1. Nos 2, 3, 4 et 5 de notre Bibliographie des concours poétiques.

2. *Justas poéticas de D. B. Catalan*, 158.

3. Aguilar, *Fiestas de San Luis Bertrán*, 318 et 320.

cia d'autant mieux que depuis longtemps il s'y essayait à trouver sa forme définitive.

Ni les pièces de Timoneda et de Lope de Rueda ne sont des comédies parfaites, ni celles de Rey de Artieda et de Virués ne sont des tragédies achevées. Cependant, malgré tout ce qu'il y avait en elles d'incertitude et de confusion, il apparaît sans peine que ce sont des œuvres dissemblables, rivales et, sur la plupart des points, opposées. Il n'est pas difficile, et on l'a vu plus haut, de relever des traits comiques dans *Los Amantes* ou jusque dans les sombres horreurs de *La infelice Marcela*, de même qu'on peut discerner, dans les intrigues les plus saugrenues du libraire valencien ou de son ami le comédien, des intentions qui vont au delà de la simple farce. Mais il n'est pas prouvé que ces dissonances, ils les aient introduites, dans leurs élucubrations, de propos délibéré, par l'effet d'une doctrine d'art soigneusement mûrie et rigoureusement appliquée. Le mélange semble être le résultat de leur inexpérience plutôt que de leur volonté ; dans cette enfance de l'art dramatique, les auteurs ne se rendaient pas un compte très exact de la nature des sentiments qu'ils allaient éveiller chez leur auditoire. Passe encore s'il s'agissait des sentiments extrêmes, la folle gaieté ou la terreur ; mais pour les nuances intermédiaires on hésitait, on tâtonnait, et finalement on essayait d'un trait qui nous paraît, après trois siècles, ou burlesque ou sinistre, en tous cas contradictoire avec le contexte, et qui n'est que mal approprié à son objet. Ni Timoneda et Lope de Rueda, d'une part, ni Rey de Artieda et Virués, d'autre part, n'ont poursuivi la même fin, ni même une fin analogue. Loin de là, le désir de faire autre chose que leurs prédécesseurs a été le mobile principal de Virués et d'Artieda dans leur entreprise dramatique. Eux-mêmes nous l'ont assez répété pour que nous les en croyions ; et après eux, d'accord avec eux, nous constaterons qu'au règne de la comédie ou de ce qui voulait être la comédie avait succédé le règne de la tragédie ou de ce qui voulait être la tragédie.

Laquelle des deux allait l'emporter ? Il aurait pu, comme en

France, se produire une différenciation croissante, chacune d'elles se purgeant de ses impuretés, développant ses forces particulières, et se fixant enfin après s'être réalisée. Ce fut le contraire qui arriva. Un genre nouveau naquit de la fusion des deux autres, genre inédit et vivace, gloire et originalité de la littérature espagnole, la *comedia* enfin, puisque c'en est désormais le véritable nom. Il se constitua par des emprunts mais, comme pour sauvegarder son indépendance, il emprunta librement : il eut un créancier préféré, et ce fut la tragédie telle que l'avaient faite Cueva à Séville, Artieda et Virués à Valencia, Argensola à Saragosse, — mais cela ne l'empêcha point de recueillir et de fixer les traditions plus anciennes du théâtre espagnol, celles de Lope de Rueda en qui Cervantes saluait l'ancêtre de la *comedia*, celles aussi de Timoneda qui a rendu plus efficace, en la fortifiant, l'influence de Lope de Rueda. La *comedia*, grande besogneuse, ne laissa rien perdre et s'assimila tout ce que la mort n'avait pas détruit. Elle naquit, comme tous les organismes nouveaux, de la ruine de ceux qui avaient existé avant elle ; et pour déterminer son originalité, il convient de dresser un état des héritages qu'elle a recueillis.

Au genre populaire, à la technique inventée par ceux qui recherchaient les applaudissements de la foule¹ à l'exclusion de ceux des doctes, la *comedia* doit en premier lieu le mouvement dramatique et cette liberté d'allures qui ont fait d'elle pour les tenants du classicisme un sujet de scandale. Il est bien vrai que la tragédie, sous la forme qu'elle avait prise en Espagne, s'était affranchie dans une large mesure de la tutelle des Anciens ; mais jusque dans ses moments de révolte, elle se préoccupait des modèles consacrés par la tradition, elle ratiocinait sur eux dans des « arts poétiques » qui nous révèlent les préoccupations dogmatiques des auteurs. Considérons à cet égard l'attitude du plus révolutionnaire des poètes tragi-

1. Lope de Vega, *Arte nuevo de hazer comedias* :

« El arte que inventaron

Los que el vulgar aplauso pretendieron. »

v. 45-46.

ques : c'est Jean de la Cueva que je veux dire. Son *Exemplar poético*, qu'il a composé vers 1606 en plein triomphe de la comedia, n'est à aucun degré la justification de ses propres pièces, vieilles de plus de vingt-cinq ans ; il est tout uniment le panégyrique du genre nouveau. Eh bien ! dans sa fureur d'iconoclaste qui lui fait proclamer « ennuyeuses » — *cansada cosa*¹ — toutes les productions antérieures du théâtre espagnol, Cueva n'a pu se garantir de réminiscences classiques, qu'il étale complaisamment dans sa troisième Épître : voyez, par exemple, sa distinction des genres dramatiques, la comédie et la tragédie, où il s'écarte fort peu des préceptes traditionnels, mais se met en opposition complète avec les pratiques de la comedia². Ce n'est donc pas de l'art tragique que la comedia pouvait recevoir les traditions de cette indépendance dont elle s'est toujours targuée : une belle indépendance qui n'a d'autres limites que celles de l'inspiration, et l'inspiration à son tour, dont les limites débordent celles même de la vraisemblance ! Si, au contraire, elle regardait du côté de Lope de Rueda et de ses sectateurs, elle trouvait une entière indifférence à tout ce qui n'était pas les nécessités immédiates de l'art théâtral. Que la pièce soit jouable, qu'elle divertisse les spectateurs, qu'elle imite à sa manière l'animation de la vie, je crois bien que ces dramaturges d'instinct, — réalistes jusque dans leurs inventions les plus abracadabrantes, — ne reconnaissaient pas d'autres contraintes que celles-là. Ce n'était pas une poétique, et l'on en avait assez des poétiques ; c'était du moins un programme, et la comedia l'a fait sien.

Toutes les écoles dramatiques ont réclamé le monopole de la vérité ; toutes elles ont prétendu copier mieux qu'on n'y avait réussi avant elles l'humanité telle qu'elle est. Mais il y a bien des manières de copier, et il y a, sur la surface du monde, bien des types d'humanité. La tragédie pratique dans

1. *Exemplar poético*, III, 583.

« Confessarás que fue cansada cosa
qualquier comedia de la Edad passada. »

2. Cf. *Exemplar poético*, III, 637 sq. e 694 sq.

le choix de ses modèles une double sélection : d'une part, elle ne s'attache qu'à ceux dont l'essence n'est point vulgaire ; d'autre part, elle ne retient d'eux que les passions par où s'exprime non l'individu passager, mais l'homme éternel. Plus ou moins consciemment, avec plus ou moins de bonheur, les Rey de Artieda et les Virués ont tendu à élever leurs personnages à la hauteur de cette conception. Qui ne voit que sur ce point la comedia, dès qu'elle a eu conscience d'elle-même, leur a faussé compagnie ? Ce qu'elle scrute quant à elle, ce n'est pas le fonds immuable de l'âme humaine, mais les accidents parmi lesquels les pauvres humains se débattent : elle est comédie de mœurs ou comédie d'intrigues ; elle ne va presque jamais au delà. Or, je veux bien que le goût des intrigues imprévues, la comedia ait pu le prendre au contact de certains poètes tragiques, tel Virués, qui allaient, dans leur goût de la complication, jusqu'à compromettre la dignité de leur art. Mais de peinture des mœurs, s'il y en a dans deux ou trois tragédies espagnoles, c'est timidement, dans des épisodes d'arrière-plan, pour combler une lacune et non de propos délibéré ; en réalité, il ne pouvait pas y en avoir, puisque les mœurs, étant transitoires et changeantes, s'opposent à la prétention, propre à la tragédie, de travailler pour l'éternité. Lope de Rueda, Timoneda, leurs disciples, leurs successeurs ont été en ceci les inspireurs de la comedia. Si la comedia forme pour nous le tableau le plus complet, le plus vivant de la société espagnole au début du dix-septième siècle, l'honneur en revient à Lope de Vega et à ses rivaux, mais l'initiative, confuse encore et gauchement proposée, en remonte au moins jusqu'à Lope de Rueda et à ses imitateurs.

La comedia ne s'est pas seulement approprié des vues d'ensemble, mais des personnages. Car elle a eu ses personnages attitrés, des types sinon convenus, du moins traditionnels et dont la tradition remonte au delà d'elle. Deux d'entre eux, le *galán* et la *dama*, le jeune premier et la dame de ses pensées, appartiennent à la tragédie aussi bien qu'à la comédie : Sigura, dans *Los Amantes*, porte dans la liste des personnages l'étiquette

de *dama*, et si Marcilla est qualifié de *caballero*, il tient déjà du *galán* tel qu'on le verra plus tard. En réalité, le *galán* et la *dama* représentent deux types éternels et la comedia a pu les emprunter à tant de créanciers qu'il serait vain de rechercher auquel. Mais il est un autre masque très caractéristique de la comedia dont la paternité est moins incertaine. Le *gracioso* ou bouffon qui égaye de ses lazzi tout essai dramatique à l'âge d'or du théâtre espagnol, le *gracioso* dont la silhouette plaisante se reconnaît de loin, est-ce bien Lope de Vega qui l'a engendré? Lui-même s'en est vanté dans la dédicace de la *Francesilla*¹. Mais, en vérité, ces revendications de priorité, dont les dramaturges espagnols ont encombré leurs écrits, ne leur portent pas bonheur; il n'en est pas une qui ne puisse être contestée. Celle-ci, comme les autres, paraît fausse. Car, jusque dans la tragédie, avec ce mépris des règles et catégories, qui est décidément le trait le plus constant de l'art espagnol, le *gracioso* essaye quelques plaisanteries : Perafán, poète et musicien au service de Marcilla, se serait appelé *gracioso* si *Los Amantes* étaient signés de Lope de Vega. Faut-il cependant oublier le *simple* de Lope de Rueda et de Timoneda? Je sais toute la différence qui sépare ce type de lourdaud du pimpant et piquant personnage qui se campe si fièrement dans les comedias de Tirso de Molina. Mais ceci est sorti de cela. La fantaisie chatoyante du *gracioso* s'est essayée d'abord dans les gauches incartades du *simple*. Faisons honneur aux dramaturges populaires de 1560 de la gaieté et de l'entrain que les *graciosos* de l'année 1600 répandront dans les pièces de la nouvelle école, quand bien même ces derniers, trop affinés ou diserts, n'auraient pas été reconnus sans peine par leurs propres pères.

On pourrait, si c'en était ici le lieu, pousser plus loin cette analyse comparée de la farce primitive et de la comedia de la bonne époque. Réduite aux traits qu'on vient de voir, elle suffit pour affirmer que de l'une à l'autre il n'y a point eu solution de continuité. Il est bien vrai que les temps de Lope de

1. Cf. Rennert, *The life of Lope de Vega*, 386.

Rueda et de Timoneda étaient déjà loin lorsque la comedia prit forme ; mais leur action, ou du moins la tendance qu'ils avaient représentée, n'était pas périmée. Il est certain qu'ils ont eu des continuateurs : que jouaient donc à l'ordinaire les troupes de campagne qui se multipliaient sur les divers points de la péninsule dans la seconde moitié du seizième siècle, sinon des pièces dans le goût de Lope de Rueda ? Ni les œuvres, ni les auteurs n'ont survécu ; à peine reste-t-il une dédaigneuse mention de Lope de Vega pour « ces barbares qui avaient accoutumé le vulgaire à leurs grossières inventions¹ » ; mais si inconnus qu'ils nous soient, pourvoyeurs à gages des troupes comiques ou acteurs transformés en auteurs, ces dramaturges de fortune ont assuré, de l'un à l'autre Lope, la transmission du patrimoine artistique dont ils étaient dépositaires.

De la tragédie à la comedia, le passage fut plus direct. Probablement, nul historien de la littérature ne pourra jamais déterminer dans ce dédale du théâtre espagnol le point exact où les œuvres produites sur la scène ont cessé d'être autre chose pour devenir des comedias. La révolution ne fut consommée qu'après une série d'oscillations. Du côté de la tragédie cependant, il semble que la transition se soit faite rapidement, et la forme très corrompue que celle-ci avait prise en Espagne l'acheminait vers le type de la comedia.

De fait, entre une tragédie de Virués et une comedia de Lope de Vega, il n'y a point de différence dans la structure. Les tentatives trop dépréciées de tragédie qui se sont produites sur divers points de la péninsule ont eu au moins ce résultat, qui est capital, d'interdire aux dramaturges, quels qu'ils fussent, l'usage de la prose. Désormais, le vers redeviendra le langage du théâtre, d'où il avait été banni par Lope de Rueda et Timoneda. Mieux encore, la comedia a adopté pour son usage les mêmes rythmes dont la tragédie avait usé. La richesse et la variété de l'orchestration poétique dont les comedias

1. *Arte nuevo*, v. 26-27. « Muchos bárbaros | Que enseñaron el vulgo a sus rudezas. »

s'accompagnent, ce n'est pas Lope qui en a le mérite, c'est Cueva, c'est Rey de Artieda ou Virués, c'est encore Argensola. Il n'a rien laissé tomber des formes lyriques que ses prédécesseurs avaient appropriées à l'usage théâtral ; il n'y a non plus rien ajouté, et jusque dans l'art, — d'ailleurs incertain et contestable, — d'approprier certains rythmes à certaines situations, il est leur disciple obéissant. Cette souplesse de la poésie dramatique en Espagne, que l'on a si souvent opposée, comme un mérite ou comme un défaut, à la cadence monotone des tragédies françaises, elle se manifestait avant qu'existât le genre national espagnol, et elle fut imaginée par ces mêmes tragédiens qui chez nous allaient s'en tenir si fermement à leur rigide alexandrin : tant il est vrai que, de part et d'autre des Pyrénées, le génie des deux races s'affirmait en s'opposant ! Chez nous, les cinq actes de la tragédie furent respectés comme un dogme ; or, la tragédie espagnole, partie du même chiffre initial, en vint aux trois actes de Virués, et cette tripartition resta la forme *ne varietur* que la comedia adopta. En sorte que le moule de la comedia était trouvé avant que celle-ci existât : c'était celui de la tragédie sous la forme où elle s'était acclimatée en Espagne, et le Valencien Virués fut, à ce qu'il semble, l'un des plus actifs à le façonner.

Pour remplir ce moule, la comedia pouvait emprunter à la réalité contemporaine la matière dont elle avait besoin, et l'on a vu qu'elle ne s'en est pas fait faute, s'inspirant en cela de l'exemple du théâtre populaire. Mais elle pouvait aussi utiliser certains éléments historiques et légendaires que la tragédie lui avait appris à mettre en œuvre. La tragédie espagnole s'était volontiers inspirée de l'histoire, non seulement de l'histoire ancienne (*La muerte de Áyax Telamon* de Cueva, *La gran Semiramis*, *Elisa Dido* de Virués), mais aussi de l'histoire moderne (*Atila furioso* de Virués, *La destrucción de Constantinopla* de Gabriel Laso de Vega). Elle avait mis à la scène des traditions locales, et c'est le cas de Rey de Artieda dans *Los Amantes*. Elle avait ressuscité les héros de l'histoire nationale, tels que les sept Infants de Lara ;

aux légendes merveilleuses et terribles qui enveloppaient le passé de l'Espagne, elle avait donné une seconde jeunesse, et Cueva, lorsqu'il ouvrit aux dramaturges cette mine inépuisable, servait à la fois le passé, dont il assurait la survivance, et l'avenir, auquel il promettait quelques-uns des chefs-d'œuvre du théâtre espagnol. La comedia ne laissa point perdre cette indication. Guillén de Castro et Lope de Vega devaient trouver leurs plus belles inspirations dramatiques en cultivant le sol même de leur patrie ; la tragédie, qui avait d'abord été en Espagne un genre importé, leur avait appris à ne pas sortir de chez eux. Il y a mieux : la comedia se complut, lors même qu'elle ne s'inspirait pas de l'histoire, à couvrir d'un vêtement historique les fantaisies les plus romanesques. Combien n'y a-t-il pas de royaumes conventionnels, de princes ou de rois imaginaires dans le répertoire de la comedia ! C'est la vague postérité des héros authentiques de la tragédie : ils ne signifient plus grand'chose, à peine donnent-ils à des intrigues fictives une apparence vraisemblable ; ils sont là surtout, à ce que l'on dirait, pour nous rappeler le legs de souvenirs historiques et de traditions légendaires que la comedia avait recueilli de la tragédie.

Héritière d'une si noble lignée, il ne se pouvait pas que la comedia n'en reçût quelque prestige. En fait, elle sera jugée digne de traiter tous les sujets : les plus nobles et les plus relevés, ceux même qui jusque-là avaient formé comme une enclave. Il n'y aura plus désormais de séparation rigoureuse entre le théâtre religieux et le théâtre profane ; l'*auto sacramental* conservera seul une certaine indépendance, limitée d'ailleurs par la communauté des acteurs et des auteurs, qui concouraient les uns et les autres aussi bien aux cérémonies mi-cléricales de la Fête-Dieu qu'aux représentations ordinaires ; mais, à part cette exception, la comedia étend partout son empire ; elle a licence de représenter indifféremment les miracles de saint Vincent ou les prouesses du Cid, les tourments d'un martyr ou les astucieuses machinations d'un tendron en quête d'amour. La mise en scène s'amplifiait : il fallait que les costumes, les décors, les machines fussent en rapport avec

l'importance des sujets. La tragédie avait déjà senti cette nécessité d'accommoder le luxe de la représentation à la noblesse des personnages et des événements représentés : cortèges qui vont à des tournois ou qui en reviennent, combats dont nous voyons sinon l'ensemble du moins quelques épisodes, parades et figurants; bref, tout un art de satisfaire les yeux en même temps que les oreilles. La comedia, notamment la *comedia de ruido*, a continué ces traditions; elle les a développées peut-être, elle ne les a point créées. Il est certain qu'en passant par l'étape de la tragédie, le théâtre espagnol avait conquis ses lettres de noblesse. Il sut désormais hausser le ton, esquisser de grands gestes, — ceux de la parade ou de la prière, — s'imposer à l'esprit des spectateurs et non plus seulement les divertir. Si la comedia, en tout cela, ne fit pas d'apprentissage, c'est que la tragédie l'avait fait pour elle et avant elle.

On voit que la comedia fut tout le contraire d'une création *ex nihilo*. Il ne suffit pas de dire, pour expliquer comment elle s'est constituée, qu'elle a mêlé le tragique et le comique; car, dans la péninsule, la cloison n'avait jamais été étanche. Il faut dénombrer les éléments divers qu'elle s'est appropriés; et l'on s'aperçoit, à passer cette revue, qu'à Valencia tout était disposé pour le prochain avènement du genre nouveau. Est-ce à dire qu'il a été la résultante de forces dissociées jusque-là et libres enfin de produire des effets concurrents? Rien ne serait plus contraire à la vérité et à la vraisemblance. Le « moteur intelligent » qui mit en branle la machine, nous le connaissons; nous savons à quels moments il exerça son action dans Valencia : il s'appelle Lope de Vega. On ne saurait exagérer l'importance des séjours que ce créateur infatigable fit sur les rives du Turia, et il convient maintenant d'y insister.

Lope de Vega résida pour la première fois à Valencia au début de l'année 1589. Emprisonné à Madrid du 29 décembre 1587 au 8 février 1588, à cause d'attaques injurieuses contre le comédien Jerónimo Velázquez et sa famille, il ne

recouvra sa liberté que pour accomplir la peine d'exil à laquelle il avait été condamné. Il choisit, pour s'y fixer, la cité de Valencia qui, rattachée à la couronne d'Aragon, se trouvait, comme la sentence le voulait, hors du royaume de Castille. Quinze jours de répit lui étaient accordés pour mettre ordre à ses affaires avant de quitter Madrid. Il en profita pour enlever une jeune fille qu'il aimait, Isabel de Urbina y Cortinas, dont il devint l'époux devant l'Église le 10 mai 1588. Le mariage, en ce qui concerne Lope, se fit par procuration : emporté par son humeur aventureuse, le fiancé, sans attendre la consécration officielle de son amour, s'était embarqué sur un navire de cette invincible *Armada*, que Philippe II prétendait lancer contre l'Angleterre. Repris de justice et exilé, suborneur et mari, patriote et soldat, Lope trouve-t-il le temps de se rendre d'abord à Valencia, puis de courir de Valencia à Lisbonne, où il s'embarqua, en s'attardant sur le chemin à des amusettes dont la moindre était un enlèvement ? En tout cas, s'il passa peut-être par Valencia, il n'y séjourna point. Il ne s'y établit qu'au retour de son expédition maritime, alors que l'année 1588 était déjà révolue. Une indication fournie par les archives de l'Hôpital à Valencia porterait à croire qu'un malheur l'y attendait ; c'est, à la date du 31 décembre 1588, le reçu d'une offrande versée aux pauvres de l'Hôpital par Lope de Vega en mémoire de sa femme défunte¹. Il n'en faudrait pas davantage, à la rigueur, pour imaginer tout un drame. En réalité, le donateur de l'Hôpital semble n'avoir rien de commun avec le poète ; Valencia recélait à cette époque deux Lope de Vega, et « Lope de Vega, laboureur » est cité notamment dans les Archives archiépiscopales sur le registre des autorisations de contracter mariage.

Lope, qui était en ce temps-là un condamné de droit commun, s'appliquait à se faire oublier. La police le surveillait,

1. HOSP. *Contralibre de la Claueria del molt Mag. M^o Pere Joan Anthoni Matheu ciutada, clauari del hospital general, del I de Juny de 1588 fines lo darrer de Maig 1589*, f. 31 v : « Item a 31 de dit [dehe 1588] de lope de vega marmesor de sa muller : 20 s. l i. s —. d —. »

puisqu'à la fin de son exil elle lui délivra, avant qu'il ne regagnât la Castille, un certificat de résidence¹, mais les archives du *justicia criminal* ont disparu. Aussi bien avait-il de quoi s'occuper sans sortir de chez lui : il écrivit et il aima, et l'on sait de reste la fougue qu'il apportait à l'un et l'autre passe-temps. Isabel de Urbina était venue le rejoindre et elle n'allait plus le quitter jusqu'au moment où la mort devait la surprendre à Alba de Tormes, sept ans après son mariage. Auprès d'elle, — goûtant enfin un repos qui ressemblait à la paix du foyer, — il prit sa plume, qu'il n'avait jamais abandonnée, même dans les pires traverses, et puisqu'il fallait vivre et que, d'ailleurs, il y trouvait encore plus de plaisir que de profit, il composa des comedias. Le théâtre avait reçu dès lors à Valencia une organisation satisfaisante ; il disposait d'un local, d'un public très friand, d'acteurs très nombreux. C'était plus qu'il n'en fallait pour surexciter la verve de Lope de Vega. Il avait établi chez lui une sorte d'agence d'exportation pour envoyer dans les quatre coins de la péninsule, aux troupes comiques, les productions de son esprit, mais il se plaisait aussi à les faire essayer sous ses yeux par les comédiens de passage. Quirós notamment, directeur d'une troupe applaudie, qui résida à Valencia du 24 janvier au 21 juin 1589, reçut mission de mettre en scène une des œuvres du poète². L'acteur

1. Pérez Pastor y Tomillo, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos Cómicos*, Madrid, 1901. Déposition de Gaspar de Porras du 22 avril 1595 : « ... ha visto este testigo un testimonio y escritura quel dicho Lope de Vega trujo con los signos y sellos de la ciudad de Valencia de como en ella cumplió los dos años de destierro del Reyno... »

2. Pérez Pastor y Tomillo, *op. cit.*, déposition de J. B. Villalobos du 25 avril 1595 : « ... este testigo le vió en la dicha ciudad de Valencia al dicho Lope de Vega con su muger y casa,... yendo este testigo á la dicha ciudad de Valencia y estando en ella en la compañía de Osorio, autor de comedias, cuyo compañero era este testigo, y de aquella vez le vió este testigo mas de dos meses... y alli vió este testigo que le dió á Quiros, autor de comedias, questaba en la dicha ciudad en aquel tiempo una comedia que alli hizo ;... desde qualquiera parte donde estaban los autores de comedias le escribían al dicho Lope de Vega á la dicha ciudad y les respondia y enviaba algunas comedias... » En ce qui concerne les comédiens de passage à Valencia aux dates indiquées, voir *Comédiens et spectacles à Valencia*, ch. IV, 126-132.

Juan Bautista de Villalobos racontait six ans plus tard que se trouvant à Valencia avec la troupe d'Osorio, il y avait fréquenté Lope de Vega pendant « plus de deux mois » : témoignage qui atteste que si Lope a bien résidé à Valencia, il s'y est établi plus tard qu'on ne l'a cru jusqu'à présent. Osorio et ses collaborateurs donnèrent des représentations à la Olivera pendant six mois (16 octobre 1588-14 avril 1589), mais ils n'y virèrent Lope que pendant deux ou trois mois. Ces deux ou trois mois se placent évidemment dans la seconde moitié de leur séjour, puisque d'ailleurs ils coïncidaient aussi avec le séjour de Quirós, commencé en janvier 1589. Il en faut conclure que Lope ne prit ses quartiers à Valencia qu'en janvier 1589. Il a menti plus tard en attestant et en faisant attester qu'il avait passé à Valencia les deux années entières que la justice avait fixées : on peut assurer qu'il a vagabondé en Espagne ou hors d'Espagne pendant la moitié, ou presque, de la durée assignée à son exil hors Castille.

Réduit à cette durée, mais employé comme on vient de le voir, le séjour de Lope de Vega à Valencia était suffisant pour amener de grandes conséquences. Au temps où il y arriva, la production indigène en matière de théâtre s'était ralentie ou arrêtée. Toute affirmation trop absolue sur ce point est forcément sujette à caution, puisque nous ne sommes pas sûrs de posséder la série complète des pièces représentées ou écrites à Valencia. Cependant, après les essais tragiques de Rey de Artieda et de Virués, il semble que, leur échec ayant été dûment constaté, on se soit recueilli dans l'attente d'autre chose qui fût susceptible d'une meilleure fortune. Cette vague espérance, Lope de Vega survenait à point pour la satisfaire. Tout bouillonnant encore de force créatrice, — pressentant déjà une nouvelle forme de drame à laquelle il n'avait pas encore donné la netteté de l'œuvre achevée mais dont les grandes lignes se dessinaient dans son esprit, — entreprenant comme on l'est à vingt-sept ans, mais expérimenté déjà comme quelqu'un qui sur la route de la vie a doublé les étapes, il allait à la fois élargir son horizon par une familiarité

quotidienne avec les écrivains du terroir et ouvrir des perspectives nouvelles aux jeunes dramaturges de sa cité adoptive. En 1589, Gaspar Aguilar avait vingt-huit ans, Castro n'en comptait que vingt et Carlos Boyl était à peine un jeune homme, presque un enfant. Seul, le chanoine Tárrega, âgé d'environ trente-quatre ans, s'était peut-être essayé dans le genre dramatique; et si les autres, Aguilar, par exemple, avaient de leur côté esquissé quelques ébauches, on peut être assuré, puisqu'il les ont exclues du recueil de leurs pièces imprimées, qu'ils les ont reniées plus tard comme indignes d'eux et de l'école nouvelle. En tout cas, Lope de Vega ne trouvait pas à Valencia une école dramatique avec une doctrine originale, des poètes préférés, une organisation indépendante. Il y trouvait seulement une jeunesse éprise d'art dramatique et que les séjours de plus en plus fréquents des troupes de campagne sollicitaient aux tentatives théâtrales. Ces recrues, enthousiastes mais incertaines, cherchaient un chef : elles le trouvèrent du jour où le Madrilène apparut. Reprenons une métaphore qui devait servir de titre à un recueil de comedias valencienues : Lope de Vega arrivait à Valencia juste à point pour indiquer le « nord » et tenir lieu de guide à des voyageurs en quête du bon chemin¹.

L'influence que Lope de Vega exerça à Valencia dès ce premier séjour, se mesure à la chaleur de l'accueil qu'on lui fit lorsqu'il y revint. L'exilé de 1589 connut dix ans plus tard la joie des réceptions triomphales. Domestique du marquis de Sarriá, il accompagna son maître, en 1599, à Denia d'abord, puis à Valencia lors du voyage que le roi d'Espagne Philippe III et sa sœur l'infante Isabelle entreprirent sur la côte orientale. Il s'agissait pour l'un et l'autre d'y contracter mariage, le roi

1. Lope de Vega songeait-il aux poètes du groupe valencien lorsque, en 1624, dans la *Circe*, il écrivait le passage suivant de l'épître adressée à D. Antonio Hurtado de Mendoza ?

« Yo las [= las comedias] saqué de sus principios viles,
Engendrando en España más poetas
Que hay en los aires átomos sutiles. »

avec Marguerite d'Autriche, l'infante avec l'archiduc Albert. Valencia, choisie pour être le théâtre de cette double solennité, en régla l'ordonnance avec le luxe éblouissant d'une féerie.

Le premier tableau se déroula à Denia, qui était le fief de D. Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, quatrième marquis de Denia, cinquième comte et premier duc de Lerma. Celui-ci était fort connu dans le royaume de Valencia dont il avait été vice-roi en 1595, et son fils, le marquis de Sarriá, lui amenait en la personne de Lope de Vega un historiographe digne des fêtes dont la splendeur devait assurer la fortune du futur favori. Effectivement, Lope conta en un poème de 163 octaves¹, publié à Valencia, la réception ménagée à Philippe III; l'art dramatique n'y avait pas été oublié, puisque la troupe de Melchor de Villalba avait joué deux comedias, qui étaient peut-être l'œuvre de l'ingénieux et fécond dramaturge.

La suite devait tenir les promesses de ce prologue. Sur les rives du Turia, jadis témoins de tant de fêtes, on allait d'un coup surpasser toutes les merveilles. Les contemporains ont eu conscience de l'importance de ces fêtes royales : ils en ont imprimé ou du moins rédigé des relations, remarquables par la précision du détail ou l'élégance du style. Deux des plus notables poètes de Valencia ne dédaignèrent pas de se faire chroniqueurs : Gaspar Aguilar publia, en 1599, à Valencia, chez Pedro Patricio Mey, un poème en octaves qui ne compte pas moins de quatre chants sous le titre de *Fiestas nupciales que la ciudad y reyno de Valencia han hecho en el felicissimo casamiento del Rey don Phelipe nuestro señor...*, et D. Carlos Boyl imprima, en octaves également, un *Epitalamio al casamiento de los Serenissimos Reyes don Phelipe de Austria tercero y Margarita de Austria*. A la fantaisie des poètes s'opposa l'exactitude des historiographes : parmi ceux-ci, le mieux informé, le plus minutieux fut peut-être un fonctionnaire pontifical, Juan-Bautista Confaloniero, dont le récit plut au libraire Francisco Miguel, qui l'imprima; le public apprécia le talent du

1. *Fiestas de Denia al rey Catholico Felippo III deste nombre.*

narrateur, et dans le public le trop fameux Juan Martí, connu pour avoir continué le *Guzmán de Alfarache* sous le pseudonyme de Luján de Sayavedra. Non content d'avoir plagié l'idée de son roman, Juan Martí, dans le récit qu'il insère des fêtes royales de 1599, reproduit mot pour mot l'opuscule de Confaloniero; tant il est vrai qu'un premier plagiat provoque à d'autres, plus inconnus, mais non moins flagrants. Plus proluxe que Confaloniero, Felipe de Gaona compila sur les circonstances du mariage royal un énorme manuscrit; c'est une source intarissable d'informations. Il corrige les poètes, complète Confaloniero, et il suffit de le lire avec attention pour prendre une idée exacte des fêtes et du rôle de Lope de Vega.

L'activité dramatique redoubla à Valencia pendant la durée des fêtes. Deux troupes d'acteurs y séjournèrent simultanément pendant près de six mois, celle de Villalba du 8 juin 1598 au 3 mai 1599, celle de Heredia du 25 novembre 1598 au 15 avril 1599; par une exception remarquable, on ne leur imposa point le chômage habituel en temps de carême. Lope leur réserva-t-il la primeur de quelques-unes de ses comedias? C'est probable, mais il ne nous en a rien dit. Nous savons seulement qu'il fit représenter, à l'occasion du mariage, sur une place de la cité, un *auto* allégorique, *Las bodas del alma con el amor divino*, et une tradition recueillie par Miñana dans sa *Continuación á la historia de España del P. Mariana* veut que Lope ait tenu, à Valencia, sur la scène publique, le rôle du *gracioso*. Lui-même a décrit les fêtes dans sa comedia *El Argel fingido y renegado de Amor* (*Comedias*, Parte VIII, Madrid, 1617), mais il n'a mêlé à sa description aucune anecdote personnelle¹.

Gaona, moins discret que lui, nous raconte une mémorable mascarade qui eut lieu le mardi gras de l'année 1599, sur l'esplanade du Palais-Royal, à deux heures de l'après-midi. Il s'agissait de représenter la lutte du chevalier Carnaval et du chevalier Carême, celui-ci devant tuer celui-là, et ce duel four-

1. Cf. Barrera; *Nueva Biografía*, au t. I des *Obras de Lope de Vega publicadas por la R. Academia Española*, Madrid, 1890, 79-80, et Rennert, *The life of Lope de Vega*, 141.

nissait chaque année à Valencia l'occasion d'une cérémonie dont les détails variaient, mais dont le fond restait immuable. Cette fois, Lope de Vega allait tenir en personne le rôle du chevalier Carnaval. Il était vêtu en *botarga*, c'est-à-dire à la manière de cet acteur italien, Estefanelo Botarga, qui avait fait, peu après 1580, les délices des Espagnols : chausses et pourpoint rouges, par-dessus lesquels il portait une robe de chambre noire. Il était monté sur une mule, dont la sous-ventrière était garnie de grelots. Des volailles et du gibier, poulets, lapins, perdrix, pendaient de son cou et de sa ceinture, tandis que son compère, le chevalier Carême, portait au même endroit congres, merluches et morues. Précédés d'un cortège où se pressaient les plus nobles personnages, notamment le marquis de Sarriá, les deux rivaux s'avancèrent vers le Palais-Royal, où à l'une des fenêtres on apercevait le roi et l'infante. Lope de Vega se détacha du groupe et, poussant sa monture jusque sous la fenêtre, il adressa la parole à Philippe et à sa sœur. Il louait ses deux auditeurs, il s'extasiait sur la prochaine venue de l'épouse et de l'époux que l'un et l'autre attendaient, et sur ce double mariage qu'on allait bientôt célébrer, « il disait des merveilles ». Ce panégyrique des présents et des absents, il le fit « tout entier en vers italiens, comme il sied à un Botarga, qui est un personnage italien ». Puis, revenant à sa langue maternelle, il reprit les mêmes louanges dans un beau romance, dont le roi se montra charmé. Lorsque le poète, après cet intermède qui n'avait pas duré moins d'une demi-heure, prit du large au galop de sa mule, il dut avoir le sentiment que le prestige de sa poésie avait suffisamment subjugué les cœurs pour qu'il pût ensuite, sans le compromettre, divertir par des pitreries la foule des spectateurs : le galop boiteux de sa mule, le bruit des sonnailles, les mines qu'il prenait provoquèrent le gros rire : du sublime au grotesque, n'est-ce pas la démarche habituelle de Lope, assuré qu'il était de remonter à sa guise, d'un seul coup d'aile, en pleine poésie ?

Le mariage royal fut célébré dans la Seu de Valencia, le 18 avril 1599. Le cortège se rendit ensuite en grande pompe

au Palais-Royal, où les divertissements commencèrent. A la tombée de la nuit, la noble assemblée dansait avec entrain tandis qu'au dehors, sur l'esplanade du Palais, une foule énorme se pressait. Pour la satisfaire, quatre aveugles choisis à Valencia parmi les meilleurs musiciens avaient pris place, sur des bancs, à l'entrée principale du Palais, et là, s'accompagnant du rebec et de la guitare à archet (*vihuela de arco*), ils entonnèrent sur un air champêtre un romance entrecoupé de quelques refrains populaires :

Pour les noces bienheureuses de Philippe le Madrilène, l'élite du Manzanarès s'est rendue à Valencia, la cité du Cid. Ils sont pauvres, les gens des Conseils; ils n'ont pas de quoi voyager; par amour et par loyauté, ils n'en sont pas moins accourus. Ils ont hypothéqué leur patrimoine¹...

Cette poésie gouailleuse et véridique que les aveugles publiaient, nous la reconnaissons : c'est le *Romance a las venturosas bodas que se celebraron en la Insigne Ciudad de Valencia*, et l'auteur en est Lope de Vega Carpio qui, par un de ces artifices dont il était coutumier, s'était plu à y déguiser sous des noms pastoraux tous les grands, toute la noblesse réunie à Valencia pour faire cortège au roi. Après le romance, pour prendre congé de leur innombrable auditoire, les aveugles firent entendre un sonnet, « dédié au roi et où sa royale personne était mise en scène » :

Je ne suis qu'un homme, comme toi; ne t'effraie pas d'entendre évoquer la majesté et la toute-puissance, car de l'une et l'autre, je n'ai que l'usufruit, comme d'autres monarques l'ont eu avant moi... Lorsque j'ordonne que les épées et les flèches entrent en jeu, les océans et les

1.

A las bodas venturosas
de Felipe de Madrid
lo mejor de Manzanares
vino a Valencia del Cid.
Pobres estan los consejos,
no tienen con que venir,
pero amor y lealtad
a todos haze acudir.
Empeñan sus heredades...

continents commencent à trembler; et pourtant il suffit de la Parque pour que moi-même je tremble¹!

Avertissement audacieux! Ce *Memento quia pulvis es*, lancé par un poète qui empruntait le truchement de quatre infirmes, c'est une conclusion émouvante à cette journée nuptiale, et c'est aussi, pour Lope, un nouveau titre de gloire. Par là, le rôle qu'il a tenu dans les fêtes valenciennes prend un caractère original. Seul ou presque seul, il a su, lui le poète, entrer en contact avec la foule anonyme qui de loin assistait intimidée à ce spectacle de gala. Elle a trouvé en lui un interprète : il a fait entendre, en cette circonstance historique, cette même voix de l'Espagne, qui parle, héroïque ou farouche, tendre ou pathétique, dans ses comedias légendaires.

Quels furent les sentiments de Lope de Vega envers la cité qui avait fourni en 1589 un refuge à sa détresse et qui allait fournir en 1599 un théâtre à son talent? On peut juger de leur profondeur par le grand nombre de ses comedias dont l'action se déroule à Valencia. *El Grao de Valencia*, *Las flores de D. Juan*, *Fray Martin de Valencia*, *La pobreza estimada*, *Los torneos de Valencia* nous sont autant de preuves qu'en quittant les rives du Turia il en avait emporté des impressions durables. Si même nous en croyons le bibliographe Rodríguez, qui se réfère sur ce point au témoignage de personnes contemporaines et amies de Lope, celui-ci, tandis qu'il habitait Valencia, eut connaissance de certaines aventures qui défrayaient alors la chronique locale, et il en prit occasion pour écrire sur des données réelles *Los locos de Valencia* et *La viuda valenciana*².

1. Hombre soy como eres, no te espantes
de oyr la magestad y el poderio,
pues de ambas cosas solo el vso es mio
segun lo fue de otros Monarchas antes.....

Y aunque quando el vibrar la espada y arco
señalo, estan temblando el mar y el suelo,
a mi me haze temblar sola vna Parca.

2. Rodríguez, 597 : « Acuerdome aver oido a algunos que le [= á Lope] comunicaron quando aquella su mansion en N. Patria, que por casos que en ella ocurrieron entonces, compuso las Comedias que intitulo : *los Locos de Valencia* y *la Viuda valenciana*; y estan en las *Partes treze y catorce* de sus Comedias. »

A cette fidélité dans le souvenir, les Valenciens répondirent par une fidélité égale. Ils auraient pu s'éprendre de tel autre écrivain en renom, par exemple de Luis Vélez de Guevara, qui tout jeune encore était venu à Valencia pour les fêtes de 1599 comme page du cardinal-archevêque de Sevilla, D. Rodrigo de Castro, et qui en écrivit, au témoignage de Nicolás Antonio, une chronique, d'ailleurs inconnue¹. Mais leurs préférences allèrent résolument et restèrent à Lope de Vega. Trente ans après la date où le Phénix des esprits avait séjourné à Valencia pour la dernière fois, les Valenciens lui rendaient encore un culte ; la fameuse prière : « Je crois en Lope tout-puissant, Poète du ciel et de la terre... », qui exprime si bien la ferveur de la dévotion espagnole envers le poète, était répandue à profusion dans la cité, et l'Inquisition, pour en détruire les exemplaires, dut déployer une énergie inusitée². Vers la même époque, comme s'il y avait eu alors un redoublement dans le tribut d'admiration, le Valencien Jacinto Malucenda fit imprimer à Valencia, chez Miguel Sorolla, en 1631, son roman en prose mêlée de vers, *Bureo de las musas del Turia*³. L'épisode principal en est une visite que les Muses du Turia font à Madrid aux Muses du Manzanarès ; celles-ci adressent à leurs rivales valenciennes une invitation en forme et elles terminent leur lettre par la formule : *Guarde os Apolo muchos años* ; à quoi les Muses du Turia donnent dans la réponse une réplique piquante : *Lope os guarde, que es lo mismo que Apolo*. Hommage qui atteste que Lope, pour les Valenciens, était passé au rang des dieux. Faut-il là-dessus voir dans le *Bureo de las musas* un roman à clef ? Le chroniqueur valencien, Onofre Esquerdo⁴, n'en doutait pas, et sur un exemplaire du *Bureo*, conservé maintenant dans la bibliothèque Serrano Morales, il a indiqué

1. *Rinconete y Cortadillo*, de Miguel de Cervantes, edic. por Franc. Rodríguez Marín, Sevilla, 1905, 157, note 110.

2. A. H. N. Inquisition de Vala. Libros de actos. leg 1, n° 6, f. 383.

3. B. N. M. — R. 4622.

4. Sur ce personnage, qui a vécu de 1635 à 1699, cf. Ximeno, II, 132-133 et Serrano Morales, 541, note.

au frontispice que le personnage nommé Belardo n'est autre que Lope de Vega, et que Belisa, c'est Isabel [de Urbina]. Rien, à vrai dire, dans le détail de l'intrigue, ne justifie l'hypothèse de Esquerdo, mais il reste exact que le roman manifeste d'un bout à l'autre un asservissement complet à l'influence de Lope; ne nous y cite-t-on pas le cas d'un poète valencien¹ qui, pour n'avoir pas été nommé dans le palmarès du *Laurel de Apolo*, se pendit presque de désespoir? Ce zèle à épier les moindres gestes du maître, ses paroles comme ses silences, a une signification. Il symbolise exactement le patronage que Lope, depuis son premier séjour en 1589 jusqu'à sa mort, a exercé sur tout ce qui à Valencia se piquait de littérature; — patronage incontesté et fécond, parce qu'il s'était établi à l'époque où les écrivains indigènes, désarmés et incertains, cherchaient une direction et que Lope avait été pour eux le chef, l'entraîneur attendu. Lope de Vega, le jour où il arriva à Valencia pour la première fois, ne détruisit rien pour mettre autre chose à la place, mais il trouva la jeune comedia hésitante encore et incertaine; il l'aïda à se dégager des entraves qui l'embarrassaient, il assura ses pas et il lui montra la route où elle devait se diriger.

III

On pourrait soutenir que sans le séjour fortuit de Lope l'activité dramatique des Aguilar, des Guillén de Castro, des Tárrega ou bien ne se serait pas produite ou bien aurait pris une forme atténuée et différente de celle qu'elle a eue. Il y avait cependant à Valencia, aux approches de l'année 1600, un goût

1. C'est la Muse du poète Perardo qui parle aux Muses protectrices des autres poètes : « No quereys, Musas ilustres, que muestre deuido sentimiento, si he sabido que siendo yo hija de Mançanares no estoy en el *Laurel de Apolo*, libro que compuso el Fenix Español? Estoy por ahorcarme y no seré la primera que por la misma causa lo haura hecho; que yo se que cierta Musa del Turia tenia impulsos de ahorcarse y lo dexo por no poner exemplar, pues siendo muchas las olvidadas, todas querrian hazer lo mismo. » III.

si vif des spectacles que la renaissance dramatique ne doit pas seulement passer pour l'œuvre des dramaturges, mais aussi pour celle du public.

De même que nobles et roturiers collaboraient dans les assemblées municipales, de même que commerçants et industriels se groupaient en corporations, de même que clercs et laïques s'associaient en congrégations et confréries, ils vont tous s'assembler pour la satisfaction de leur plaisir, comme ils faisaient déjà pour la gestion de leurs intérêts; ils vont constituer aux acteurs et aux auteurs des auditoires vibrants, donner enfin à l'art dramatique ce concours de l'opinion publique, sans lequel il est à lui-même comme sa propre parodie. Du coup, la nature du théâtre valencien se trouvera modifiée. Il n'y aura plus désormais au Palais-Royal des spectacles pour la noblesse, sur des tréteaux de fortune des spectacles pour le peuple, dans l'enceinte de l'Université des spectacles pour les doctes. Une confusion s'est produite, qui mettra en commun les divertissements aussi bien que les commodités de la vie. Un seul théâtre suffira à la multiplicité des goûts comme à la variété des catégories sociales. Le même art charmera l'académicien bel esprit, le grand seigneur raffiné, le tabellion rassis, le spadassin querelleur. Désormais, dans cette unité qu'aucune discorde ne troublera, le théâtre va s'organiser, comme toute chose à Valencia s'est organisée ou s'organise.

Il lui fallait d'abord un local réservé. Il l'obtint, il en obtint même deux à partir du jour où l'Hôpital général de Valencia eut reçu le privilège d'exploiter au bénéfice des pauvres les jeux scéniques. Le *corral* de la Olivera, aménagé dès 1583 à l'usage exclusif des acteurs et de leur public, mit le théâtre à l'abri des aventures fâcheuses qui le guettaient dans les auberges où il s'était produit. Il n'est rien comme de se sentir propriétaire pour croître aussitôt en dignité et en mérite. Du jour où l'art dramatique eut conscience qu'il avait un chez-soi, son ambition comme son importance en furent relevées. L'annexe des *Santets*, si modeste et incommode qu'on la sup-

pose, augmenta encore son prestige, parce qu'elle permit à certains moments d'organiser simultanément dans Valencia une double série de spectacles. Combien y avait-il de villes en Espagne à cette date qui donnassent à leurs habitants, dans une même après-midi, le choix entre deux spectacles? Il y avait Madrid, il y avait Séville, et Valencia complétait le trio. Les troupes de campagne, en quête d'auditoires, affluèrent vers le Turia. Elles affluaient déjà avant que l'Hôpital eut obtenu la ferme des jeux publics, et leur empressement fut la cause qui le détermina à solliciter ce monopole.

En vain, les administrateurs de l'Hôpital, dans leur cupidité que les plus nobles mobiles inspiraient, grevèrent-ils de conditions onéreuses la location de la Olivera ou des Santets. Leur gestion, un peu tracassière, mais toujours probe et avisée, obtint assez promptement ce résultat de régulariser le cours des représentations. Grâce à eux, la scène chôma de moins en moins. De Madrid ou de Barcelone arrivaient à point nommé des comédiens pour remplacer ceux partis de la veille. Des sergents-recruteurs, répandus dans la péninsule entière, pourvoyaient aux besoins de Valencia, signaient les engagements, empêchaient les doubles emplois. Ce n'est pas seulement un édifice que l'art dramatique posséda à Valencia, ce fut une administration tutélaire, qui s'ingénia à en favoriser l'épanouissement¹.

Il est plus que probable, il est certain, quoiqu'aucun document ne l'atteste, que les dramaturges valenciens essayèrent leurs forces sur la scène de la Olivera. Cela ne veut pas dire que leur réputation et leurs œuvres ne se soient pas étendues hors de Valencia, mais il fallait, pour en sortir, qu'elles se manifestassent d'abord sur place. Au directeur de chaque troupe, et à lui seul, incombait le soin de constituer pour les siens un répertoire, et par ce que nous entrevoyons des mœurs théâtrales de ce temps, cette obligation était une des plus

1. Cf. mon livre, *Spectacles et comédiens à Valencia, 1580-1630*, qui traite en détail, d'après les documents retrouvés à l'Hôpital et dans les archives des notaires, de l'organisation matérielle du théâtre à Valencia.

lourdes qui pesassent sur lui. Il devait donc écouter d'une oreille complaisante, à peine débarqué dans Valencia, les offres de service que les auteurs locaux lui adressaient¹, il les provoquait au besoin, et dès que le prix et les mérites des œuvres lui paraissaient acceptables, il les incorporait bien vite au répertoire de sa troupe. Pour leur faire subir l'épreuve de la scène, il n'attendait pas l'étape prochaine, il profitait au contraire de la sympathie naturelle des Valenciens pour un compatriote. Puis, content ou mécontent de cet essai, il allait le renouveler sous d'autres cieus, devant un auditoire d'inconnus. La comedia, dès lors, suivait la fortune errante des comédiens; elle était perdue pour Valencia, qui l'avait vue naître. Est-il bien sûr, d'autre part, qu'elle ait répandu sur les chemins de la gloire le nom du dramaturge? L'extrême indifférence que le théâtre espagnol de la grande époque a professé envers la propriété littéraire, l'aisance avec laquelle le nom d'un auteur fameux était substitué sur les affiches, sur les manuscrits, dans les conversations, au nom de l'auteur véritable, ce laisser-aller et ce sans-gêne donnent à penser que si la renommée de la comedia subsistait, la personnalité du poète s'égaraient trop souvent en cours de route. Devenue étrangère à Valencia, devenue étrangère à son auteur, que restait-il donc de la comedia? Pas même un souvenir.

Un moyen s'offrait de perpétuer la mémoire de ces comedias disséminées aux quatre vents de la péninsule. Pour en assurer la propriété à leurs auteurs, il n'était que de les imprimer. On s'y appliqua résolument, mais non à une date aussi ancienne que certains historiens l'ont cru. Le *Jardín de comedias de poetas valencianos*, imprimé en cinq volumes à Valencia en 1585, paraît bien être une invention de quelque Valencien

1. Dans le *Guzmán de Alfarache* de Luján de Sayavedra (B. A. E., 421^b), nous assistons à une séance du « Comité de lecture », tel qu'il fonctionnait alors dans les troupes de campagne. La pièce lue s'intitulait : *El cautivo engañoso*. D'après le poète qui l'avait écrite, c'était « una jornada pastoril á la morisca de allá de África, que es una maravilla ». Cet épisode du roman se passe précisément à Valencia.

désireux d'assurer à sa ville natale, par n'importe quel moyen, la gloire d'avoir fondé en Espagne le théâtre national. Jusqu'à présent, personne n'a pu ni décrire les volumes en question, ni donner la liste des comedias qu'ils renferment. Schack¹, qui a cherché, sans le trouver, le *Jardín* valencien, s'étonnait de l'ignorance où, tout en nous parlant de cet ouvrage, on nous avait laissés sur son contenu. Son étonnement se serait accru, s'il avait soupçonné cette vérité qui est aujourd'hui incontestable : Felipe Mey, humaniste et imprimeur, que l'on donne pour l'éditeur du recueil, avait émigré de Valencia depuis plus de huit ans à la date où le prétendu *Jardín* y aurait été publié. Établi à Tarragone sous la protection de l'archevêque D. Antonio Agustín, il y servait les bonnes lettres par le travail de la presse et par celui de la plume, et l'imprimerie qu'il y régenta fut la première qu'il ait possédée; ses premières armes, il les avait faites dans l'atelier paternel². Où placer dans le récit de cette vie l'épisode de la publication du *Jardín*?

Matériellement impossible dans les conditions énoncées, la publication du *Jardín* est historiquement invraisemblable. En 1585, à Valencia, on n'aurait peut-être pas découvert une seule comedia digne de ce nom, en tout cas on n'en aurait pas trouvé en nombre suffisant pour remplir un volume, et c'est de cinq tomes que l'on vient nous parler! Vingt-cinq années plus tard, après une période d'activité dramatique comme l'Espagne n'en avait encore jamais vu et ne devait plus jamais en revoir, on a tout juste réussi au pays du Turia à constituer un recueil de comedias en deux parties.

Les *Doze comedias famosas de quatro poetas naturales de la insigne y coronada Ciudad de Valencia* sont le premier monument authentique où s'affirme la contribution du génie valencien à l'œuvre nationale de la comedia. Elles furent imprimées à Valencia au cours de l'année 1608 par les soins de Aurelio Mey. Non que celui-ci fût imprimeur de profession. Mais trou-

1. Schack, I, 376, n. 1.

2. Serrano Morales, 316-317.

vant dans sa famille le matériel et le personnel nécessaires à l'impression, il prit à son compte les risques de l'entreprise, et jusque sur le frontispice du livre, il en revendique la responsabilité : *En Valencia, por Aurelio Mey*.

Pour la vente des volumes, Aurelio Mey s'adressa à deux libraires valenciens, Jusepe Ferrer et Filipino Pincinali. Il leur remit les exemplaires en feuilles, et ils eurent la charge de les faire relier à leur gré. Ferrer, plus méthodique, plaça les pièces en bon ordre, groupant celles d'un même auteur et classant les auteurs selon leur ancienneté. Pincinali sacrifia à la variété : le lecteur, pensa-t-il, lira d'autant plus volontiers qu'il se sentira, à mesure qu'il avance, en présence de talents dissimulables. Ni l'un ni l'autre, d'ailleurs, ne s'astreignirent à suivre dans tous les cas le même ordre. On ne peut comparer deux exemplaires sortis d'une même librairie sans noter quelque interversion.

Le chanoine Tárrega, quoiqu'il fût mort depuis six ans, avait la part du lion dans le volume ; sur le chiffre traditionnel de douze pièces, six exactement lui appartenaient. Gaspar Aguilar en revendiquait trois, Guillén de Castro deux et Miguel Beneyto une seule.

Cet assemblage plut au public contemporain. Dès l'année 1609, l'imprimeur Sebastián de Cormellas, à Barcelone, prépara une seconde édition des *Doze comedias famosas*, qui vit le jour sous la double protection des approbations et permis délivrés à Valencia, et de deux nouvelles autorisations datées de Barcelone. Cormellas vendit une partie de l'édition à Barcelone dans la librairie annexée à son imprimerie. Il en expédia le surplus à Saragosse, au libraire Jaime Gotart, dont la raison sociale était imprimée au frontispice de certains exemplaires. Sur tous les points, l'édition barcelonaise reproduisait la valencienne. Les comedias y étaient classées par auteur, selon le principe adopté par Jusepe Ferrer.

La même classification se retrouve dans une nouvelle édition qui témoigne en 1614 du succès persistant des *Doze comedias famosas*. Celle-ci fut faite à Madrid par l'imprimeur Miguel

Serrano de Vargas pour le compte du libraire Miguel Martínez. Ce sont toujours les mêmes auteurs et les mêmes pièces, mais ce n'est plus tout à fait le même livre. La dédicace à D. Luis Ferrer y Cardona, l'épître liminaire en tercets signée de Aurelio Mey ont disparu du volume madrilène, comme si on avait voulu en éliminer tout ce qui trahissait l'origine valencienne.

Trois éditions en six ans ! Quel est donc, dans les premières années du dix-septième siècle, le chef-d'œuvre qui connut pareille fortune ? Du coup, les dramaturges valenciens et leurs protecteurs se décidèrent à donner une suite au premier volume. Mais, cette fois, Aurelio Mey ne fut ni l'imprimeur, ni le bailleur de fonds, tout juste le collectionneur et le revendeur. L'impression se fit chez son frère Francisco Felipe, récemment installé à Valencia après un séjour à Segorbe, et les deux libraires, Ferrer et Pincinali, entre lesquels, comme la première fois, les exemplaires furent répartis, firent l'avance nécessaire. On ne lit plus sur le frontispice, comme dans les *Doze comedias*, « En vente chez Jusepe Ferrer », mais « Aux frais de Jusepe Ferrer ». La nuance mérite d'être relevée, parce qu'elle montre que, de littéraire et désintéressée, l'entreprise était devenue commerciale.

Les auteurs présentés au public dans ce second volume ne sont pas tout à fait les mêmes que dans le premier. Les vétérans, Tárrega et Aguilar, l'un avec trois pièces, l'autre avec quatre, sont encore là, comme pour assurer le succès de l'ouvrage ; mais sous leur couvert deux nouveaux venus s'abritent ; Ricardo de Turia imprime quatre comedias et Carlos Boyl en glisse une. En vain on avait accompagné chaque pièce de sa *loa* ou prologue, en vain on avait mis à profit tous les blancs, comme on avait déjà fait dans le tome premier, pour y accumuler un choix de poésies légères et de curieuses vignettes sur bois, ce fut peine perdue. Le médiocre empressement du public ne rendit pas nécessaire une seconde édition, et il tua du même coup toute velléité d'enrichir d'un troisième volume la collection. Un troisième volume ! N'aurait-on pas été embarrassé de le former ? Les dramaturges valenciens se distinguent

par la pauvreté de leur veine. Mettons à part G. de Castro, qui non seulement par ses voyages et ses longs séjours hors de Valencia, mais encore en publiant à son compte exclusif les chefs-d'œuvre de son théâtre, s'est séparé lui-même de ses compatriotes. Les autres, depuis Tárrega jusqu'à Boyl, semblent bien étriqués et secs auprès de l'intarissable jaillissement d'un Lope de Vega! Aux regards de la postérité, tous leurs titres sont contenus dans les deux volumes de 1608 et de 1616, et à de très rares exceptions près, les recueils qui dans la seconde moitié du dix-septième siècle ont exhumé de la nécropole du théâtre espagnol les débris encore présentables, ont refusé aux œuvres valenciennes toute réparation posthume. Assurément, on gardait en réserve à Valencia des comedias qui ne connurent jamais l'honneur d'être imprimées, mais le nombre n'en était pas grand. Les bibliographes valenciens, si empressés à énumérer les titres de gloire de leurs compatriotes et assez voisins encore des événements pour n'en rien ignorer, n'ajoutent presque rien dans leur dénombrement des œuvres dramatiques à la liste de celles qui nous ont été conservées. Au total, pour perpétuer l'effort de cinq dramaturges (Guillén de Castro exclu), il ne reste guère que les vingt-deux comedias imprimées à la diligence de Aurelio Mey. Rarement la prolixité espagnole s'est satisfaite à si bon compte.

D'autre part, la publication des deux recueils venait trop tard pour susciter une renaissance dramatique. Elle ne surprenait pas les auteurs en plein travail, capables de nouveaux efforts, mais au déclin de leur carrière. Aurelio Mey ne se faisait là-dessus aucune illusion. En imprimant ses deux volumes, il ne prétendait ni révéler, ni susciter des nouveautés, il essayait simplement de sauver d'un oubli définitif des œuvres ruineuses qui, selon son expression, évoquaient, ainsi que les débris de l'antique Sagonte, « l'image d'un cadavre ». Il leur a fait un brin de toilette, les remettant en état d'être incorporées au patrimoine littéraire de l'Espagne; car c'est pour la patrie qu'il travaille, pour la grande patrie qui ne doit être frustrée d'aucune de ses gloires, et non pour la petite patrie valencienne

dont la préoccupation ne le hante point, pas plus qu'elle n'avait obsédé les auteurs des comedias. Tant pis si malgré tout elles datent. Un aveu dépouillé d'artifices en dira les raisons au lecteur dès le seuil de l'ouvrage¹. L'art de la comedia à Valencia avait épuisé sa sève dans une précoce floraison; il n'en connut point d'autre et tint tout entier dans les deux volumes des *Doze Comedias* et du *Norte de la poesia española*.

Les vingt-quatre comedias publiées avaient beau être une sélection, on jugea prudent de ne point les livrer au public sans une recommandation. Pour le volume des *Doze comedias famosas* on s'en remit du soin de le patronner à D. Luis Ferrer y Cardona, auxiliaire du Lieutenant-Gouverneur de Valencia; une belle dédicace en vers, signée de Aurelio Mey, sollicite de lui pour le théâtre valencien une protection qui ne sera pas moins efficace que celle accordée à Térence par Scipion. Au *Norte de la poesia española*, il fallut des garants mieux informés. Dans les huit années qui séparent les deux recueils, on avait beaucoup discuté en Espagne sur les règles et la moralité de l'art dramatique. Lope de Vega avait publié, en 1609, son *Arte nuevo de hazer comedias*, et si peut-être cette défense du théâtre espagnol, maladroite et timide, n'avait pas obtenu le succès que la réputation de son auteur aurait dû lui assurer, elle n'en avait pas moins contribué à encourager les controverses qui l'avaient elle-même suscitée. A mesure que la comedia prenait de l'âge, on la trouvait moins belle, ou du moins on discutait sa beauté; chez les auteurs la production restait active, dans le public l'admiration restait chaleureuse, mais, de part et d'autre, une inquiétude commençait à poindre, accrue par les critiques de ceux qui se donnaient pour savants,

1. *Apologético de las Comedias españolas*, por Ricardo de Turia : « ... las Doze Comedias que hoy Aurelio Mey expone al juycio y censura de toda España, deseando lisongealla, haciendole propias (con sacallas a luz) algunas obras que, con serlo de sus hijos, el olvido las oprimia de manera que, si bien no les robara, les impidia tan dichoso blason : la figura en que las halló (imagen del cadaver de Sagunto) y la en que hoy las restituý, con lo que supone de vigilante diligencia, acredita de lucido trabaxo. »

et capable d'être un jour dangereuse. On s'en rendit compte à Valencia : Ricardo de Turia et Carlos Boyl reçurent mission d'entrer en lice et de rompre des lances en faveur de la comedia.

Ils ne procédèrent pas l'un et l'autre selon la même tactique. Boyl, moins empressé que son confrère, ne se donna pas d'autre peine que de fouiller au fond de ses tiroirs. Il en tira un romance « à un licencié qui désirait composer des comedias », écrit évidemment depuis plusieurs années, puisqu'il fait la paire avec un autre romance, imprimé en mars 1604 et adressé « à un licencié qui éprouvait le désir d'être poète ». Au contraire, la préface de Ricardo de Turia, sous le titre de : « Apologie des comedias espagnoles », s'adapte exactement au volume qu'elle précède, elle en explique l'intérêt, précise les circonstances de sa publication et manifeste par mille indices qu'elle a été écrite expressément pour lui. Diversité fort heureuse ! Ces deux manifestes diffèrent par leur méthode autant que par leur date. Boyl s'adresse à un débutant convaincu d'avance de l'excellence de la comedia. Il s'agit donc de lui en révéler les secrets plutôt que de lui en vanter la supériorité, et voilà bien l'objet du romance : c'est un guide-âne à l'usage des apprentis dramaturges. A ces recettes qui s'ajoutent l'une à l'autre sans former un corps de doctrine, Turia préfère pour son compte un exposé plus cohérent. Il institue un débat avec les adversaires de la comedia, il résume les objections, puis il les rétorque doctement, et, chemin faisant, il marque de traits fort nets la position toute particulière que le théâtre occupe à côté ou, plus exactement, en dehors des autres genres littéraires. Bref, il disserte au lieu de badiner.

Ne croyons pas pour cela que la dissertation de Turia sente l'huile ni l'école. Résolument, il fausse compagnie à la gent pédantesque, bien que ce soit elle qui ait provoqué le débat. Il ne la met en scène que pour se moquer de « cette secte de sages à la mode d'aujourd'hui ; tout leur savoir, tout leur talent s'étend à recevoir avec des nausées et des haut-le-cœur les malheureuses œuvres exposées à leur critique ». Il s'adresse au grand public ; il fait appel au bon sens plutôt qu'à d'incertaines

traditions, à des théories toujours discutables. Dès lors, il prend vite l'avantage. Lope de Vega avait diminué l'efficacité de son *Arte nuevo* en l'adressant à un cercle étroit de gens prévenus. La première habileté de Turia, ç'a été, ayant refusé la lutte en champ clos, de s'engager franchement sur un terrain découvert. Cette méthode nouvelle lui fera-t-elle découvrir des arguments nouveaux ? Il ne faut pas s'attendre à de grandes nouveautés de la part d'un auteur qui prétend seulement restaurer des vérités évidentes. Mais l'originalité consiste moins à découvrir des rapports encore inaperçus qu'à mettre en valeur des idées jusque-là dédaignées : cette originalité-là n'a point manqué à Ricardo de Turia. Il a connu quelques théoriciens de l'art dramatique : entre eux et lui, il y aura lieu de signaler jusque dans le détail de l'expression certaines rencontres qui ne sont pas toutes l'effet du hasard. Mais il ne leur doit aucun des mérites réels de son « Apologie ». Ceux-ci lui viennent tous, soit d'avoir lu en juge perspicace les chefs-d'œuvre de la littérature grecque, italienne ou espagnole, soit d'avoir lui-même travaillé pour la scène. Car ce Valencien étendait le champ de ses lectures bien au delà des frontières de son pays : il a parcouru le *Pastor fido* de Guarini, quoique cet ouvrage ait été publié seulement en 1590 ; il a déchiffré, probablement dans une traduction latine, les tragédies de Sophocle et les comédies d'Aristophane, et il a étudié de près le grand Lope de Vega, moins dans les beautés de ses comedias que dans les procédés de son travail, où se manifestait, encore plus que le don d'inventer, celui de rajeunir comme par l'effet d'une perpétuelle Jouvence des situations déjà exploitées.

Il conçut ainsi quelques idées très simples et très justes, que l'« Apologie » n'expose pas tout au long, mais qu'elle implique inévitablement. Toutes visent à faire à l'art dramatique une situation à part, en dehors et indépendamment de la littérature. Écrivez des romans, des poèmes, des traités : vous tombez sous la juridiction des rhétoriques et des poétiques. Mais si d'aventure votre verve se dépense en vue de représentations théâtrales, vous êtes affranchi de ces contraintes. L'idée,

au temps de Ricardo de Turia, pouvait passer pour banale. Lope de Vega, dans l'*Arte nuevo*, avait déjà déclaré qu'à l'auteur dramatique il fallait ses coudées franches ; mais ce besoin d'indépendance, il l'avait présenté comme une fâcheuse nécessité, comme « une habitude barbare », aussi blâmable qu'elle était impérieuse ; et ce grand esprit, dans un acte de contrition plus ou moins sincère, avait pris l'attitude du pêcheur repentant et faible, qui retourne à son vomissement avec la conscience qu'il y compromet le salut de son âme. Turia, — et voilà comment, en reprenant les théories courantes, il y ajoute une note personnelle, — se garde bien d'immoler l'art dramatique à la gloire de la littérature proprement dite : il le sépare, il l'isole, mais il lui laisse sa dignité. Le théâtre n'est ni plus ni moins que l'ode ou l'éloquence, il est autre chose, il est une manifestation originale du génie humain, il est un genre qui trouve sa norme en lui-même.

Élégies, nouvelles ou épopées ont été écrites pour être lues ; les comedias, au contraire, sont faites pour être jouées. Constatation banale, mais qui va loin si on y réfléchit. Car elle ne signifie pas seulement qu'on jugera les pièces par l'effet qu'elles produiront sur la scène ; elle justifie, en outre, les conventions dramatiques dans la mesure où celles-ci aident à rendre une pièce représentable. Mieux encore : la destination exclusivement scénique des œuvres dramatiques les rend justiciables des seuls spectateurs, à l'exclusion des critiques en chambre. Or, ces spectateurs, pour rendre leur sentence, s'inspirent uniquement de leurs goûts ; mais ces goûts, changeants, incertains, volages, passent en Espagne par d'autant plus de métamorphoses que l'impatience, la *cólera*, est le fond du caractère espagnol. En sorte que le théâtre poursuit un but mobile et transitoire : il s'accommode au goût du jour, tandis que les autres genres se plient à des règles qui sont éternelles. Il est dans un perpétuel devenir, il se refuse à cette immobilité qui semble caractériser la beauté littéraire en général.

Voilà chez Turia le fond de la pensée. Mais il n'en a pas donné un exposé dogmatique, car son intention n'était pas de

traiter de la nature de l'art dramatique, c'était tout simplement de répondre aux critiques le plus habituellement dirigées contre lui en Espagne. Ces critiques étaient dans l'air au commencement du dix-septième siècle. Mais, par une coïncidence remarquable, celles auxquelles Turia s'attache pour les réfuter, se trouvent indiquées en termes identiques dans ce fameux chapitre XLVIII de la première partie du *Don Quichotte*, où tant de finesse se cache sous tant d'humour. Les comedias, telles qu'on les écrit, sont illogiques, parce qu'elles se répandent hors de leur domaine propre et mettent en scène des personnages, pontifes ou monarques, dont le rang et le langage s'opposent à la vulgarité comique. Elles sont factices, parce qu'elles font appel à des personnages de convention, laquais beaux parleurs, bergers philosophes, ou jeunes premiers pleins d'érudition. Elles sont invraisemblables, parce qu'en deux ou trois heures elles nous représentent la vie entière d'un homme,

Enfant au premier acte et barbon au dernier.

Telle est la triple accusation dont Turia entreprend de laver la comedia. Cervantes, sur ces trois points, avait ouvert l'offensive¹.

I. CERVANTES : « ¿Qué mayor [disparate] que pintarnos un viejo valiente, y un mozo cobarde, un lacayo retórico, un paje consejero, un rey ganapán, y una princesa fregona? »

« Habiendo de ser la comedia espejo de la vida humana.... ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos, que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la secundo salir ya hecho hombre barbado? »

TURIA : « diciendo que la poesia comica no permite introducion de personas graves, como son rreyes, emperadores, monarcas y aun pontifices... Haziendo mucho donayre de que introduzgan en las comedias un lacayo que en son de gracioso, no solo no se le defienda el mas escondido retrete que bive la dama, etc., etc. »

« Si la comedia es un espejo de los sucesos de la vida humana, como quieren qu'en la primer jornada o acto nazca vno,* y en la segunda sea gallardo mancebo, y en la tercera experimentado viejo, si todo esto pasa en el discurso de dos horas? »

Il y a encore d'autres points de contact entre l'*Apologie* et le chapitre du *Quichotte*; par exemple, le passage où Turia exalte Lope de Vega, paraît une réplique aux éloges acidulés que Cervantes lui avait décernés : « Y que esto sea verdad véase... »

Sur la contradiction relevée entre la qualification de *comedia* et la présence d'éléments qui ne sont rien moins que comiques, la réponse est facile, et pour mettre tout le monde d'accord, il suffira de changer l'étiquette : « tragi-comédie » au lieu de « comédie ». Réprouvera-t-on comme illicite cette combinaison du comique avec le tragique ? ce serait fouler aux pieds l'autorité des dramaturges grecs, qui ne se la sont pas interdite ; ce serait aller à l'encontre des lois de la nature, qui veulent que deux éléments, en apparence contradictoires, se fondent, dans certains cas, en un troisième corps, tout à fait différent de ceux dont il a tiré son origine. Un homme et une femme, si profonde que soit l'inclination de l'un pour l'autre, conservent chacun leur nature propre ; mais il arrive que les attributs caractéristiques de l'un et de l'autre se trouvent réunis sur un même corps qui n'est ni homme ni femme, qui est un être irréductible à tout autre. C'est le cas de l'hermaphrodite, c'est aussi celui de la tragi-comédie. Ce rapprochement d'un monstre humain avec la forme dramatique usitée en Espagne eut quelque succès au temps de Ricardo de Turia. Le licencié Cascales l'a repris dans ses *Tablas poéticas*, qui sont de 1617, mais il en a fait, non sans raison, une critique plutôt qu'une justification du genre à la mode¹. Tant il est vrai que

1. Cascales, *Tablas poéticas*, édit. Sancha, Madrid MDCCLXXIX, I, 166-167 :

« CASTALIO. — Ni son comedias, ni sombra de ellas. Son unos hermaphroditos, unos monstruos de la Poesia. Ninguna de esas Fábulas tiene materia cómica, aunque mas acabe en alegría.

« PIERIO. — A lo menos llamarse han Tragi-comedias.

« CASTALIO. — Quita allá ; ¿no os he dicho poco ha el vicio de las Tragedias dobles y Comedias dobles? »

Cette condamnation de la tragi-comédie par Cascales provoqua des répliques, l'une notamment de Pedro González de Sepúlveda, professeur de rhétorique à Alcalá. Celui-ci reprit en termes très voisins un raisonnement déjà fait par Turia :

TURIA : « ... no repugna a la naturaleza y al arte poetico que en una misma fabula concurren personas graves y humildes. ¿Que tragedia hubo jamas que nó tuviese mas criados y otras personas deste jaez, que personajes de mucha gravedad? etc., etc. »

SEPÚLVEDA : « ¿No podrian las primeras personas ser ilustres, y ya que no ellas, en las segundas y humildes, que ayudan á la acción, ponerse la risa? Porque no me parezca necesario que ésta nazca siempre de la principal acción, sino de las episódicas. »

Pour la date de la publication des *Tablas poéticas*, Sancha indique 1616, la

cet argument naturaliste, sur lequel Turia a complaisamment insisté, avait à la fois l'avantage et le danger d'une arme à double tranchant!

Si elles respectaient l'unité de temps, les comedias seraient moins invraisemblables, mais elles plairaient moins aux spectateurs. Ceux-ci exigent que la pièce entière soit action, et répugnent aux longs récits; la fougue espagnole se prête mieux à être représentée qu'à être racontée : *la cólera española está mejor con la pintura que con la historia*. Elle réclame même, pour se satisfaire pleinement, de la musique et de la danse. Tant pis pour les règles si à leur autorité on substitue l'approbation bruyante du parterre. On peut les négliger sans pour cela les ignorer, et Turia, d'accord avec Lope de Vega, insinue que la soumission à des traditions immuables serait plus aisée pour le dramaturge que la poursuite d'un succès qui dépend du caprice des foules.

Quant aux personnages incohérents, tels que le laquais-confident ou le berger-philosophe que l'on reproche à la comedia d'utiliser, il faut bien convenir qu'ils ne se rencontrent guère dans la vie courante, mais ils ne sont ni hors de la vraisemblance, ni hors de la tradition. Faudrait-il donc que chaque prince fût accompagné sur la scène par la troupe innombrable de ses serviteurs? Ni le local, ni le personnel des acteurs n'y suffiraient. Il a donc été entendu que le laquais au théâtre sera à lui seul tout le cortège des grands seigneurs; et si on lui attribue généralement la mission de divertir l'auditoire par ses lazzi, c'est pour faire une diversion à la gravité des intérêts qui se débattent autour de lui. « Emploi », si l'on veut, ou « utilité », c'est-à-dire personnage stéréotypé que les auteurs se passent de l'un à l'autre sans souci de la vérité, mais « emploi » que le bon sens et d'illustres exemples justifient. Ne trouvons-nous pas, en ce qui concerne les bergers d'amerets des pastorales, des cautions telles que le *Pastor fido* de Guarini?

même année que l'*Apologie*, et cette indication a été reprise par presque tous ceux qui ont cité les *Tablas*. Vérification faite, elles ont paru seulement en 1617.

C'est plus qu'il n'en faut pour calmer tous les scrupules et pour écarter de la comedia le reproche d'être factice.

Telles sont les idées fondamentales de l'« Apologie des comedias espagnoles ». Elles sont conformes, dans l'ensemble, à celles qui étayaient l'*Arte nuevo de hazer comedias*. Lope de Vega et Ricardo de Turia s'accordent pleinement sur ceci : que leur grand maître c'est le public et leur objet c'est de lui plaire. « C'est le peuple qui paye, affirme l'un ; il faut donc lui parler le langage qui lui convient. » Et l'autre de reprendre : « Il y a un principe que l'on ne peut nier ni contester : quiconque écrit s'y emploie pour satisfaire le goût de son public¹. » Par suite, dans l'objet qu'elle se propose, encore plus que dans les procédés dont elle use, la comedia restera toute voisine de la réalité. Ainsi du moins l'ont cru ceux qui s'en sont constitués les champions ; et à nous, étrangers et tard venus, qui sommes surtout frappés par tout ce qu'il y a en elle de nuageux et d'empanaché, il n'est pas indifférent de savoir qu'au jugement de ses fondateurs elle présentait un caractère tout pratique : tellement l'accord était parfait entre elle et l'état d'esprit qui dominait aux environs de l'année 1600.

Carlos Boyl s'est montré encore plus terre-à-terre. Des vues d'ensemble sur l'art dramatique, il n'en a point, ou il ne nous les communique pas. L'opinion des doctes le laisse indifférent, et il nous en donne la preuve dès les premiers vers de son « Romance » en nous parlant des principales variétés du genre dramatique : il y a, nous dit-il, la « comédie », qui depuis le début jusqu'à la fin plaisante ; il y a la « tragi-comédie », qui commence mal et finit bien ; il y a la « tragédie », qui est une succession de désastres ; mais comment ces trois variétés peuvent se pénétrer ou au contraire se différencier (et n'était-ce pas, en ce qui concerne la comedia, la question essentielle²), de cela il ne souffle mot, satisfait de les avoir juxtaposées, insoucieux de les concilier. Tout son effort se limite à opposer la

1. *Arte nuevo*, v. 45-48, et *Apologético* : « los que escriven, es á fin de satisfazer el gusto para quien escriven. »

comedia actuelle des Espagnols à leur théâtre de jadis, mais il ne précise même pas à quel moment il place ce « jadis », et l'opposition qu'il établit est uniquement fondée sur la structure des pièces : autrefois on subdivisait la pièce en scènes et en chœurs, on employait des *pasos* et des *autos*; aujourd'hui un modèle uniforme s'est imposé, qui comporte trois « journées » à raison de mille vers par « journée ». Nous voilà bien renseignés, après cela, sur la fin ou la nature de l'œuvre dramatique ! A peine indique-t-il en terminant que les comedias se classent en deux catégories : les comédies de mœurs contemporaines (*de espada y capa*) et les pièces à machines sur des sujets religieux (*de divinas apariencias*). Les premières conviennent au beau monde, aux habitués des salons ; les secondes plaisent surtout au public populaire. Distinction imprévue, quoiqu'elle se retrouve sous la plume de Suárez de Figueroa¹, mais qui se justifie par la diversité des auditoires. Ici encore, les conseils donnés par Boyl s'inspirent directement de l'expérience. Ils sont formulés en vue de la représentation, non en vertu de déductions *a priori*.

En fait, Boyl ne s'inquiète guère des pièces religieuses. Ardent au plaisir et épris de vie mondaine, il se sentait à l'abri de la tentation d'en composer. L'amour et l'honneur, la passion et le courage, voilà les sentiments qui devront se déployer dans une comedia, à condition qu'ils ne tombent ni dans la sentimentalité larmoyante, ni dans la violence sanguinaire. Que l'on choisisse pour sujet soit un traître en lutte avec un homme loyal, dût celui-ci succomber², soit un homme persé-

1. *El Pasajero*, alivio 3^o : « Dos caminos tendreis por donde endereçar los passos cómicos en materia de trazas. Al uno llaman Comedia de cuerpo, al otro de ingenio, ó sea de capa y espada. En las de cuerpo, que (sin las de Reyes de Ungria, ó principes de Transilvania) suelen ser de vidas de santos, intervienen varias tramoyas, ó apariencias... » Cf. *Romance*, v. 149-152.

2. Le texte du *Romance* dit : « Supuesto al fin que el mayor [sujeto] | de los que el aplauso aprueba, | es ver fingir un traydor | un leal, aunque le ofendan. » (v. 113-116). M. Morel-Fatio (*Bulletin hispanique*, IV, 55) traduit : « On choisira un sujet qui assure le succès de la pièce en se souvenant que ceux qui réussissent le mieux sont : ou un homme loyal qui se donne pour traître, quoiqu'on lui en veuille de cette feinte... » Et il ajoute : « Je ne suis pas sûr d'avoir

cuté qui oppose le dédain à son persécuteur, soit un malheureux victime des vicissitudes de la fortune, soit enfin un héros de l'histoire ou de la légende, Eriphile ou Alexandre, Néron ou Phèdre, en chacun desquels se manifeste à un degré éminent quelqu'un des vices ou des qualités de l'espèce humaine. Une œuvre puisée à de telles sources se prêterait mieux que toute autre à l'observation des règles de la composition.

La première de ces règles, c'est celle de la suspension de l'intérêt. Boyl, comme Turia (et c'est peut-être le seul point sur lequel leurs prologues se répètent), estime que l'émotion du spectateur aussi bien que le savoir-faire de l'auteur seront en défaut, si la situation ne reste pas longtemps incertaine et le dénouement douteux. L'action n'en devra pas moins être rapide dans son développement : force sera d'en bannir les monologues interminables, les répétitions, les sentences et les maximes, tout ce qui vise à l'effet littéraire. Il faudra même, pour éviter l'encombrement, ne pas mettre en scène plus de quatre personnages : Horace n'en tolérait que trois, Suárez de Figueroa en acceptait cinq ; s'en tenir à une juste moyenne diminue les chances d'erreur. Vivement et habilement menée, l'intrigue doit encore, pour plaire, se parer d'une forme attrayante. Asséner trois mille vers à un auditoire souvent grossier, ce serait une entreprise vouée d'avance à l'insuccès si la *variété* de la forme n'en palliait les longueurs. Un premier élément de variété se trouve dans l'appropriation du langage à la condition des personnages : faites parler le valet et la soubrette, l'écuyer et la duègne conformément à leur rang et à leur caractère. Mêlez ensuite à votre comedia des morceaux de chant (*letras*), des prologues (*loas*) et des intermèdes (*entremeses*), et afin que ces parties accessoires tranchent avec une netteté parfaite sur la pièce proprement dite, ne les composez pas vous-même, de-

bien compris. » Pour ma part, je n'hésite pas à corriger : « es ver fingir un traydor | y un leal, aunque le ofendan », correction qui paraît certaine, car ce même passage avec la correction *y un leal* se retrouve dans le « Romance à un licencié qui éprouvait le désir d'être poète », du même Carlos Boyl. Cf. *Bull. hisp.*, VIII, 170, v. 45 sq.

mandez-les à des spécialistes, D. Gaspar Mercader pour les chansons, Luis Ferrer pour les prologues, Ricardo de Turia pour tout le reste. Vous obtenez ainsi, soit par votre effort personnel, soit par la collaboration de vos confrères, une œuvre diverse et changeante, où les tons alternent.

Pourquoi Carlos Boyl, dans sa crainte de la monotonie, s'est-il arrêté en si beau chemin? Comment n'a-t-il pas vu les ressources que lui offrait l'infinie richesse de la versification? Sur le choix des rythmes il se montra aussi timide, aussi étroit qu'il avait été libéral et ingénieux par ailleurs. La pièce sera écrite en octosyllabes, groupés en couplets de dix vers (*redondillas de á diez*), c'est-à-dire, selon toute vraisemblance, que chacun de ces couplets juxtaposera, sans les fondre, deux *quintillas* de cinq vers; on aura d'ailleurs toute la liberté de « couper une *redondilla* en demandes et en réponses », c'est-à-dire de ne pas faire toujours coïncider le changement d'interlocuteur avec la fin de la strophe. Est-ce tout? Il ne s'en faut de guère. « Aujourd'hui, déclare Boyl, les comedias n'admettent plus que des *redondillas* ». Il consent toutefois quelque tolérance au sonnet et au romance, à la condition qu'il y en ait un seul par pièce : en mettre davantage, ce serait, d'après lui, employer de « la bourre », et il est remarquable que le même terme de mépris, appliqué également aux romances, se retrouve sous la plume de Suárez de Figueroa¹. Mais des tercets, des stances, Boyl ne veut à aucun prix, appauvrissant d'un seul coup la comedia de tout ce que tercets, octaves et *silvas* lui apportaient de noblesse et de magnificence. A quelles causes attribuer un pareil rigorisme? Il est certain qu'il y a eu, au temps où Boyl écrivait, une tendance à restreindre l'exubérante fantaisie de la versification comique. Témoin Suárez de Figueroa, qui, sur ce chapitre du rythme, se rencontre en bien des points avec notre Valencien. Lui aussi, comme Boyl, il tend à ramener la comedia à l'usage de la seule *redondilla*, qui est

1. *El Pasajero*, alivio 3^o : « Sobre todo os ruego escuseis la borra de muchos romances, porque tal vez vj comenzar y concluir con uno la primera jornada. »

le vers « le plus apte que l'on puisse trouver » pour la scène¹. Mais que cette simplification se rencontre chez un poète si féru par ailleurs de variété, c'est une preuve de plus que Boyl, dans son *Romance*, n'apportait pas de vues arrêtées, encore moins de système bien lié, mais des prescriptions, dont chacune devait se suffire à elle-même, toutes voisines de l'expérience et inconséquentes sans scrupule.

Turia avait sur lui l'avantage d'une logique plus serrée : il discute et il raisonne. Boyl affirme et décide. C'est une différence de procédé, ce n'est pas une différence de doctrine. En fait, ils se complètent sans se répéter et ils s'accordent parfaitement. Résolument, ils ont déblayé le terrain : toutes les discussions purement théoriques sur la légitimité ou la moralité du théâtre, la fin qu'il poursuit, l'émotion qu'il suscite, les laissent indifférents. Au début d'un recueil de comedias, dramaturges eux-mêmes, ils veulent parler en hommes de théâtre, qui acceptent la réalité telle qu'elle est, et ils se préoccupent seulement d'en tirer le meilleur parti possible. L'expérience de la scène, non la préoccupation de discussions scolastiques, inspire les raisonnements de l'un, les commandements de l'autre. Ils se sentent forts de tout ce qu'ils ont appris non dans leur librairie, mais à la Olivera.

De là vient l'assurance de leur ton. Boyl a beau ordonner avec la décision d'un arbitre, il ne nous donne pas une seule fois ses raisons ; il prétend qu'on l'en croie sur parole. Turia, non content de se défendre, prend à un moment l'offensive : il maltraite ses devanciers, si gauches et ignorants, qu'ils ont dû au seuil de leurs pièces placer prologues et arguments, faute de quoi nul n'y aurait entendu goutte. Cette confiance en soi les soutient tous deux et les inspire. Un bel entrain, une verve allègre courent d'un bout à l'autre de leur écrit. Ils badinent et ils se jouent, comme des gens sûrs d'eux-mêmes. Pauvre Lope de Vega, si guindé et maladroit quand il défendait cette

1. *El Pasajero*, aliv. 3^o : « á mi ver, nuestras redondillas son las mas aptas que se pueden hallar, por ser de verso tan suave como el Toscano, si bien respeto de su brevedad, recibe poco ornato. »

comedia née de son génie ! Les mêmes idées qu'il avait émises rendent un autre son chez ses disciples valenciens. Lui, le créateur, il n'a pas osé se montrer fier de sa progéniture. Eux, au contraire, ils ont le sentiment qu'ils collaborent à une glorieuse entreprise, et leur foi les soutient, une foi inébranlable et jeune. Cette vaillance sûre d'elle-même, qui se fait partout sentir et ne s'affiche nulle part, c'est peut-être leur originalité la moins contestable, c'est elle qui donne à leurs apologies de la comedia une saveur particulière. La forme porte leur marque propre : les idées ne se détachent guère de celles qui régnaient en leur temps.

Qu'ils aient évité le pédantisme, que leur pensée ne se soit pas laissé détourner vers des disputes d'école, ils le doivent probablement à l'indifférence qu'on professait autour d'eux pour les théories que la sanction de la pratique n'accompagnait pas. On a beaucoup aimé le théâtre à Valencia au début du dix-septième siècle, mais on ne semble pas y avoir aimé les discussions sur le théâtre ; on y jugeait des œuvres, non des systèmes. Pas un seul traité de l'art dramatique n'a été publié à cette époque dans cette ville où pourtant les doctes, les *científicos*, ne manquaient point et donnaient dans d'autres branches des preuves de leur activité. Aucun écho ne nous est parvenu d'une querelle pour ou contre la comedia¹. Relisez l'*Apologie* de Ricardo de Turia : il y est question de censeurs qui affichent la sévérité, de Zoïles dont la bave n'épargne aucune œuvre et qui pour leur part composeraient, s'ils s'y risquaient, des pièces plus difformes que les diableries de Jérôme Bosch, mais rien dans ces doléances n'a un accent personnel ou local. Elles se réfèrent, en général, aux adversaires de la comedia : preuve décisive qu'à Valencia le mouvement de protestation n'avait recruté ni de nombreux ni de notables adeptes. La grande querelle qui était inévitable dans une cité aussi friande du plaisir dramatique, n'éclata qu'en 1649 ; elle fit couler des flots d'encre et, à côté de bien d'autres œuvres

1. Tout juste trouvera-t-on quelques considérations sur l'art dramatique dans le *Guzmán de Alfarache* de Luján de Sayavedra. B. A. E., III, 418^b et 419^a.

plus connues¹, il en est resté une curieuse « Satire pour la défense des comedias », qui est formée dans certaines de ses parties avec des titres de comedia cousus bout à bout, et dont l'auteur, Pedro Morlá, fort combatif et aventurier, quoique prêtre, était un fils naturel de Pierre Augustin Morlá, docteur en droit de la Royale Audience². Mais, ni de près ni de loin, les apologies composées par Boyl et Turia n'ont rapport à cette lutte tardive. Elles apparurent à un moment où aucun orage ne grondait.

Il est permis de regretter leur caractère pacifique. Si elle avait été plus discutée sur place, la comedia n'aurait peut-être point perdu toute saveur du terroir. Elle a établi trop vite et trop complètement son empire à Valencia. Elle n'a eu aucun effort à tenter pour s'adapter à ce milieu, aucune concession à faire pour qu'on l'y adoptât. En sorte que l'expérience déjà longue des dramaturges valenciens et leurs traditions presque séculaires ne servirent plus de rien du jour où un modèle de comedia sortit, tout armé, du cerveau de Lope de Vega. De lui ils le reçurent, non pas pour le faire leur, mais pour le cultiver sans qu'il cessât d'être sien. La vie de société, brillante et molle, qu'on menait à Valencia, dans un cadre bien ordonné, invitait à priser très haut le plaisir du théâtre. Les tentatives auxquelles les auteurs indigènes s'appliquaient vers 1580 n'avaient point satisfait ce goût du spectacle. Lope de Vega, en livrant à ses émules le secret d'un art nouveau, vint-il fort à propos ouvrir un chemin sûr à des auteurs embourbés sur une voie mauvaise? ou tua-t-il en germe des essais dont la jeune gaucherie était lourde de promesses d'avenir? C'est un secret que nul ne percera. Tout au plus peut-on remarquer que si vraiment il y avait eu à Valencia l'embryon d'une dramaturgie proprement valencienne; celle importée d'ailleurs y aurait trouvé, pour se faire naturaliser, une plus longue résistance.

1. Côtarelo, *Controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904, 191 sq. et 587 sp.

2. B. U. V. Mss. : *Satyra en defensa de las comedias, que escribió Mosen Pedro Morlá contra el referido sermon que predicó Don Luis Crespi*. L'acte de naturalisation de Pedro Morlá se trouve à l'A. G. R. V., *Corts del any 1626*, f. 416.

CHAPITRE IX

Tárrega et Aguilar.

- I. *Francisco-Agustín Tárrega* (1555?-1602). — Déférence que ses contemporains lui ont témoignée. — Le chanoine. — Le poète galant. — Contraste entre le personnage qu'il était et le caractère qu'il avait.

Classification de ses pièces : son théâtre religieux, — ses comedias historiques, — ses comedias de mœurs et d'intrigue, — une comedia qui lui a été faussement attribuée, — ses *loas*.

Le pathétique et l'horrible dans son théâtre. — Tárrega peintre de la femme. — Insuffisance de la psychologie. — Style quelquefois maniéré, mais habituellement clair, — varié, — spirituel.

- II. *Gaspar Aguilar* (1561-1623). — C'est un professionnel de la littérature. — Lutte entre sa misère et sa vocation : sa mort. — Ses poésies lyriques, très prisées de son temps, mais trop strictement inspirées de l'actualité. — Le dramaturge en lui porte la double marque de ses origines modestes et de sa ferveur littéraire :

Le roturier. — Sa méfiance envers les grands sujets, — envers les grands sentiments, — envers la noblesse. — L'intérêt, principal ressort de son théâtre. — Saveur populaire de ses pièces.

Le virtuose. — Comment l'habileté professionnelle fait à la fois le mérite et le défaut de ses comedias, en ce qui concerne la conception de l'ensemble, — l'agencement des parties, — le détail du style.

- III. *La technique des deux dramaturges*. — Chronologie des comedias de Tárrega et d'Aguilar. — Elles appartiennent à une époque où le type de la comedia venait d'être arrêté dans ses grandes lignes. — Dénouement toujours heureux, — nombre des actes, — complication de la mise en scène. — Cependant elles trahissent encore de l'indécision : nombre des personnages, — le *gracioso*, — la versification.

Les théories n'influent guère sur le développement des genres dramatiques. Lorsque, comme il est arrivé à celles de Turia et de Boyl, elles ont été publiées sur le tard, elles ne présentent même pas, en voyant le jour, l'intérêt qui s'attache à un programme, elles gardent tout juste la valeur d'un constat, recevable tant que les assertions n'en sont pas contredites par les faits. Dans un art comme celui du théâtre, qui vit d'action et meurt dès qu'il cesse d'agir, les œuvres entrent seules en

compte, et c'est ce que les Valenciens ont compris. Autour et à la suite de Guillén de Castro, qu'une tradition, démentie par les faits, a institué chef de groupe sinon chef d'école, ils sont plusieurs qui ont fourni de leur talent des preuves assez nombreuses pour qu'on puisse les juger autrement que par ouï-dire.

I

Pour les passer en revue, c'est par François-Augustin Tárrega qu'il sied de commencer. Eux-mêmes, ils lui ont prodigué les témoignages de leur déférence. En 1591, à la fondation de l'Académie des Nocturnes, le titre de « Conseiller » lui fut attribué, qui était le plus important après celui de Président. En juillet 1600, une relique de saint Vincent Ferrier fut solennellement transportée à la cathédrale : des fêtes données à cette occasion Tárrega fut l'historiographe et, au moins pour la partie littéraire, l'ordonnateur. Un peu avant cette époque il avait dirigé les « jouets poétiques », dont l'initiative revenait à D. Bernardo Catalán de Valeriola. Prééminence bien établie : il n'y a point trace qu'elle lui ait été une seule fois disputée.

Hors de Valencia on lui prodiguait avec la même unanimité des éloges fervents. Lope de Vega ne l'a pas cité moins de trois fois, dans son *Arcadia*, dans sa *Galatea*, dans son *Laurel de Apolo*. Cervantes, dans le prologue de ses *Comedias* et dans le *Quijote* (I, XLVIII), a loué une habileté et une abondance toujours prêtes à se manifester. Rojas Villandrando ne sépare pas le nom de Tárrega de l'épithète de « grand ». Cristóbal de Mesa proclame au chant X de *La Restauration de l'Espagne*, que Tárrega est la « merveille de Valencia ». Gracián enfin, plus précis et plus attentif, lui attribue le mérite d'avoir dégrossi le vers dramatique et d'avoir fait des trouvailles très savoureuses¹.

Doyen d'âge et chanoine, ce double titre assurait déjà à Tárrega

1. « Aliñó ya más el verso y tiene muy sazoadas invenciones ». *Obras*, II, Disc. 45. *De la agudeza por desempeño en el hecho*.

une place à part dans la foule des poètes. Il n'y a rien d'assuré, à vrai dire, sur la date de sa naissance. On sait seulement qu'en 1576, au moment d'entrer en possession d'un bénéfice ecclésiastique, il était simplement tonsuré, n'ayant pas encore l'âge de vingt-quatre ans marqué par les canons pour recevoir les ordres. Il vit donc le jour au plus tôt en 1553, probablement un peu plus tard, vers 1555 ou 1556, si l'on en juge par la date à laquelle il prit ses grades universitaires. Il naquit hors de Valencia, soit à Segorbe, soit dans quelque autre ville ou village du diocèse de Segorbe. En vain ses œuvres ont-elles été insérées dans un recueil de *comedias* que le frontispice attribue à « quatre poètes naturels de la cité de Valencia ». Cette assertion d'un imprimeur, désireux de flatter ses compatriotes, ne vaut rien auprès des documents officiels qui l'appellent tout au long « clerc originaire du diocèse de Segorbe ». D'ailleurs, comment expliquer sans cette circonstance la protection que les seigneurs de Segorbe lui dispensèrent? Grâce à eux, il obtint en 1577 son premier emploi ecclésiastique, un bénéfice à la cathédrale dans la chapelle Saint-Paul, qui avait été fondée au treizième siècle par D. Jaime Pérez, seigneur de Segorbe et fils naturel du roi Pierre II d'Aragon. Des confusions ont pu se produire : les Tárrega étaient nombreux à Valencia vers la fin du seizième siècle, et quelques-uns acquirent à des titres divers une véritable célébrité, tel le docteur Gaspar Tárrega, conseiller à l'Audience Royale de Valencia¹, tel encore Carlos Tárrega qui, par une coïncidence curieuse, occupa lui aussi un canonat de la cathédrale et souffrit pour défendre les droits du Chapitre les rigueurs d'un emprisonnement. Rien n'indique pourtant que notre François-Augustin, étranger par ses origines à Valencia, ait eu avec eux la moindre parenté.

De Segorbe il passa, jeune encore, à Valencia pour y commencer ou pour y poursuivre ses études. Un diplôme de bachelier ès arts, dont la minute est conservée aux archives de la

1. Il avait un fils illégitime, dont le prénom était Francisco, comme celui de notre chanoine. La légitimation fut accordée par les Cortès de 1626. Cf. A. G. R. V., *Corts del any 1626*, f. 395.

ville de Valencia, dans les « Livres de grades », lui fut décerné à l'unanimité le 5 juillet 1575, par un jury à la tête duquel siégeait Jaime Ferruz, prêtre et dramaturge, comme si sa présence avait pour la destinée de l'impétrant la valeur d'une prophétie. En juillet 1576, le nouveau bachelier résidait à Salamanque et probablement y reçut-il de la plus vénérable de toutes les universités espagnoles ses autres titres, notamment celui de « Docteur en droit canon » dont il se paraît plus tard, sans que les registres valenciens en mentionnent la délivrance¹.

Lorsqu'il revint à Valencia, il n'y trouva pas seulement le bénéfice qui lui avait été attribué en son absence sur une des chapelles de la cathédrale; il y reçut encore, après une très brève attente, un canonicat qu'avait résigné en sa faveur D. Olfo de Próxida, trop impotent depuis plusieurs années pour en remplir les obligations. Le 24 mai 1584 fut un jour de fête pour la Seu valencienne : le nouveau chanoine y exerçait pour la première fois, en présence d'un haut commissaire apostolique, les prérogatives de sa charge. Il prit place dans une stalle du chœur, et nul ne lui en disputa la possession. Il se rendit à la maison dont le canonicat lui assurait la jouissance (elle était sise « dans la rue qui va de la Royale-Audience à la confrérie de Saint-Jacques »), il en parcourut les divers appartements, il en ouvrit et il en ferma les portes : désor-

1. On ne trouve pas dans les comedias et dans les poésies diverses de Tárrega la preuve qu'il ait été un grand lecteur. Cependant, dans *El esposo fingido*, le premier quatrain du sonnet inséré à l'acte II s'inspire du « Roland furieux » :

« Sin esposo, sin tierra y sin ayuda,
al duro cerro dura roca atada,
quedó la triste Olimpia encomendada
al monstruo que Roldan mató en Ebuda. »

La même comedia met en scène, à l'acte III, un écuyer qui converse avec une vieille femme, et elle cite à son interlocuteur l'exemple de *Pierres* et de la *linda Magalona*; Tárrega connaissait donc le roman de « Pierre de Provence et la belle Maguelonne ». Il l'avait lu probablement dans une édition publiée par les soins de Timoneda. On trouve, en effet, au cours de l'inventaire des livres que celui-ci gardait dans sa librairie à l'état brut, l'indication suivante : *Item quatre llibres de la Magalona a huyt plechs tenen vna ma y set fulls* (Serrano Morales, 554).

mais, elle était à lui. Le 11 juin suivant, le notaire de l'Insigne Chapitre monta en chaire au moment où l'officiant de la messe capitulaire allait célébrer l'offertoire. A haute voix, de manière que tous, clercs et laïques, l'entendissent, « depuis la première file jusqu'à la dernière », il lut en valencien le décret de Sa Sainteté, qui faisait de François-Augustin Tárrega un chanoine de la Seu. Il afficha ensuite sur la porte du clocher, à la vue du peuple, le parchemin scellé du sceau pontifical, auquel il substitua bientôt une traduction en langue vulgaire. Il dressa enfin un procès-verbal de ces opérations¹.

Dès lors, Tárrega était intronisé. Il n'a guère plus de vingt-huit ans, et déjà sa personnalité s'est fixée : on a dit et on dira toujours « le chanoine Tárrega ». Non qu'il soit redevable à l'Église d'une part quelconque de sa réputation. Mais sa prébende n'a pas été seulement pour lui un gagne-pain : il s'est acquitté avec scrupule des devoirs qu'elle comportait. Le Chapitre valencien, comme celui de toutes les cathédrales importantes, n'était pas uniquement une corporation pieuse ; c'était une administration, compliquée et méticuleuse, redoutable dans ses accès d'autorité, très forte par la persistance de ses traditions. Tárrega, qui eut d'abord à pourvoir « aux menues dépenses » (*administrador del dinero menudo*), en vint, en 1597, à exercer les fonctions de « syndic économe », et soit en cette qualité, soit en vertu d'une délégation spéciale, il se mêla activement au gouvernement des nouveaux convertis, qui pullulaient dans les faubourgs et la banlieue de Valencia. Récemment admis dans le giron de l'Église, les convertis payaient, sous la forme de taxes, un droit de bienvenue : le 28 février, Tárrega, au nom du Chapitre, donnait reçu à Miguel Melo, *noviter converso*, d'une somme de 25 livres que celui-ci avait versée, comme délégué des habitants de Benignasir, *de solutione diei carnis*².

1. A. C. V. *Protocolum Hieronimi Juliani Real*, année 1584, Fol. 265-278, 284-286.

2. PATR. *Rebedor de les actes rebuts per mi Hierony Julia Real*, 1598. Entre temps, il étendait sa compétence jusqu'à des débats juridiques. A la fin

Solidement assis à l'intérieur de Valencia, il était à craindre que le prestige de Tárrega ne sortît pas des limites de sa petite patrie. Le Chapitre, par bonheur, lui donna des occasions de se dépayser. A deux reprises, il fut délégué par ses pairs à Madrid, en mai 1597 (et il s'y attarda jusqu'à décembre) pour traiter des subsides réclamés aux nouveaux chrétiens, en octobre 1600 (et il ne resta absent que deux mois) pour accélérer un procès sur la baronnie de Cortès et le fermage de la dime¹. Peut-être fit-il au cours de l'année 1599, à son compte et pour son divertissement, un autre voyage dont la destination nous est inconnue; le 1^{er} janvier, il délivra à un bénéficiaire de la cathédrale, Juan Antoli, une procuration par laquelle il le substituait à lui pour toutes opérations financières tant au Chapitre que hors du Chapitre²; quelles raisons aurait-il eu de se décharger de ses intérêts sur un tiers s'il n'avait point dû s'absenter? Est-ce la fatigue des voyages ou le tracas des affaires qui usa son tempérament robuste? Ou bien, paradoxal jusque dans sa mine, ce chanoine ne montra-t-il jamais la face rubiconde qui manifeste chez ses pairs la joie de vivre et l'aptitude à vivre beaucoup? Le fait est qu'il mourut jeune, sans même atteindre la cinquantaine. Il s'éteignit le 7 février 1602³, on

de 1597, les trois Ordres, ou « Bras », de la cité et du royaume de Valencia plaidèrent devant les tribunaux romains sur la provision des prébendes et bénéfices, et notre chanoine représenta le « Bras ecclésiastique ». Il intervint aussi dans la rude querelle qui troubla profondément, à la fin du seizième siècle, la population entière de Valencia : il s'agissait de supprimer à la cathédrale la « prévôté » du mois de février et d'en appliquer les revenus à la fondation de chaires magistrales; plus l'Université montrait d'empressement à s'enrichir, moins le Chapitre mettait de complaisance à l'y aider. La lutte s'envenima au point que le Saint-Siège menaça chanoines et jurats d'excommunication.

1. *Bulletin hispanique*, VIII, 412.

2. PATR. *Receptorium instrumentorum receptorum per me Hieronimum Julianum Real, anno MDLXXXVIII*.

3. La chapelle Saint-Pierre, sise dans la cathédrale, servait et sert encore de « paroisse » aux fidèles qui résident sur le territoire de la Seu; la cathédrale proprement dite est réservée au service du Chapitre. Cependant, le *Libre de soterrars*, où se trouve enregistré le décès de Tárrega, est conservé aux archives de la cathédrale. On y lit : « A 7 de dit [février 1602] lletania per l'anima de M^o Frances Agosti Tarrega, canonge de Vala, en casa de aquell ab 25 preu. y cantors. Llegiren en casa de dit difunt dia y mig sis pres. y quatre p. una nit. »

l'enterra le lendemain avec les honneurs d'usage, dont nul plus que lui ne s'était montré digne.

Cette mort prématurée fut la seule maladresse d'une vie habilement conduite. Ce chanoine, que l'on imagine volontiers confiné dans les pratiques de la piété, se mêla au monde et en tira tous les avantages compatibles avec sa dignité. Il eut une belle carrière, soutenu dès le début par des protections efficaces, formé aux leçons de maîtres fameux, nommé jeune à une fonction dont les profits n'étaient point médiocres. Loin d'être grisé par un premier succès, il s'attacha à en tirer tout ce qu'il y voyait de promesses. Son influence, la confiance qu'il inspire, s'étendent, et avec elles les gains de toutes sortes. Rien ne lui était négligeable. Il reste dans le registre d'un notaire le bail qu'il a consenti à un de ses locataires¹. Ah! l'habile homme! et comme il a jugulé en douceur ce client qui lui tombait du ciel! Notez que la location s'applique à la maison dont il jouissait en qualité de chanoine, qu'en principe celle-ci était réservée à son propre logement. Cet homme de Dieu fut un homme d'affaires.

En même temps, par un contraste savoureux, beaucoup de fantaisie égayait cet esprit si pratique. Il aimait les arts, particulièrement la musique, dont il a dit qu'elle donne aux hommes un avant-goût du Ciel, et il lui a emprunté plusieurs métaphores². Il tournait les petits vers, polissait le madrigal, aiguillait l'épigramme. L'abbé de boudoir, musqué et dameret, perceait sous le chanoine. Sans doute ses confrères de l'Acadé-

1. Hosp. *Prothocollum Pauli Vaziero anno MDLXXXII*, à la date du 17 février.

2. Il a écrit dans *El prado de Valencia* :

« Quien de música no gusta
No tiene parte en el cielo. »

et dans *El cerco de Rodas*, il a ainsi représenté l'union de deux amants :

D. Gonz. — « Templados a un punto están,
y callan con un intento
que hasta morir callarán.

Duque. — Pues toca el un instrumento,
y los dos responderán. »

mie des Nocturnes le corrompaient par contagion. Il n'y a pas grand mal à ce qu'il ait écrit quelques quatrains « A la louange de la puce ». Mais son « Éloge de la fève », sa poésie « A un vieillard qui avait des ardeurs de jeune homme » sont d'une obscénité décidée. Toutes les calembredaines lui étaient bonnes du moment qu'il les jugeait plaisantes. D'ailleurs, cette poésie de concours et d'Académie à laquelle il s'est appliqué, était exactement à sa mesure. Son unique sauvegarde ce fut de conserver toujours une verve narquoise, allègre, inépuisable, qui désarmait d'une boutade les grognons prêts à se fâcher, qui a réjoui, amusé et finalement charmé tous les contemporains.

Il a donc été à la fois théologien et poète, administrateur et dramaturge. Or, il n'a pas seulement concilié ces contraires, il a encore réussi à n'être ni suspect à ses contemporains, ni inférieur à sa tâche. Il fallait la libre atmosphère de Valencia pour autoriser un cumul aussi déconcertant. Il fallait aussi que l'intéressé y montrât un tact exempt d'erreurs. Sûr de ses intentions, confiant dans sa dextérité, il a réussi ce tour de force d'admettre parmi ses intimes Carlos Boyl qui était un mauvais drôle¹, sans que l'archevêque, le fameux cardinal de Ribera, quoiqu'il se chauffât d'un autre bois, cessât de lui être complaisant. Qui douterait après cela qu'à ses autres talents Tárrega n'ait joint celui de réussir les équilibres les plus scabreux?

Mieux que cela : il a eu l'art de lier l'un à l'autre ces aspects contradictoires de sa personnalité. Le chanoine chez lui a aidé à la réputation du poète, et le poète a rehaussé le prestige du chanoine. Presque toutes les occasions que son talent a trouvées de se produire, il les a dues à sa situation de prébendé. Si on lui a ménagé une place à la tête de l'Académie des Nocturnes, c'était afin qu'il y représentât l'Église, de même que le président D. Bernardo Catalán de Valeriola y représen-

1. « Carolus Boyl, miles » est l'un des témoins qui assistent Tárrega dans l'acte notarial déjà cité du 1^{er} janvier 1599.

tail la noblesse. Lorsqu'il était appelé à juger des concours littéraires, on le choisissait autant pour l'autorité attachée à sa fonction que pour la sûreté de son goût. Sa collaboration fut recherchée, non pas quoiqu'il fut d'Église, mais parce qu'il était d'Église. Les vers grivois du *Cancionero de los Nocturnos*, les saillies et les malices de ses sentences poétiques, il a été provoqué à les écrire pour répondre à la confiance que sa dignité canonique inspirait à ses contemporains. Plaisant paradoxe, et bien digne de cette folle cité, que d'employer l'onction à accréditer le badinage !

Seules entre toutes ses œuvres, ses comedias ne lui ont été ni demandées ni commandées. Il les a composées par un acte de libre initiative. Leur a-t-il pour cela concédé plus de prix ? Il est notable que pas une seule d'entre elles n'a été imprimée du vivant de leur auteur. Mettez à part la « Chronique des fêtes de saint Vincent Ferrier », où son rôle avait été de compiler autant que de composer : tout le reste de sa production est demeuré à l'état manuscrit. Or, sans aucune contestation possible, ses pièces ont été représentées. L'indifférence qu'il a montrée à leur égard tient sans doute au détachement qu'il professait pour des entreprises futiles. La poésie, spécialement la poésie dramatique, fut pour lui un passe-temps. Il a récréé son esprit en même temps que celui des autres ; il n'a point poursuivi de propos délibéré la gloire littéraire. Chaque fois qu'il a pris la plume, il y a toujours eu en lui de l'amateur. Son application au théâtre, pour n'être point systématique, n'en fut pas moins soutenue. Il est évident que la faveur du public l'a encouragé, et tant est doux à commettre le péché d'habitude que le bon chanoine récidiva sans aucune modération. Au total, il composa une quinzaine de pièces, parmi lesquelles il faut avant tout mettre un peu d'ordre.

Un ecclésiastique en mal de théâtre n'avait, pour choisir un sujet, que l'embarras de l'extrême richesse. L'Écriture, la vie des saints, les légendes locales lui fournissaient une matière inépuisable et variée. Tárrega s'en est probablement aperçu,

mais il n'en a point profité. De même que Palmyreno dans ses comédies universitaires n'avait point dépeint le monde de l'Université, il va chercher en dehors de sa profession ses intrigues et ses personnages. A peine a-t-il fait une fois exception. *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced por el rey D. Jaime* est une comedia de santos, qui présente pour nous ce grand intérêt d'être un double d'une comedia de Cervantes. *El rufián dichoso*. Qu'il s'agisse de Pedro Armengol chez Tárrega ou de Cristóbal de Lugo chez Cervantes, de part et d'autre un bandit ravage d'abord la région de l'Espagne où il s'est fixé, puis, touché de la grâce, il met à se sanctifier et à servir ses semblables la même frénésie qu'il déployait naguère contre eux. Dans le détail, il y a bien des différences entre les deux pièces, dont la principale, parce qu'elle affecte la moralité de l'œuvre, c'est qu'Armengol n'attend pas jusqu'après la mort la récompense de sa conversion, mais qu'il la reçoit dès son vivant par un miracle opportun qui sauve sa vie en danger.

Pedro Armengol était un fils de famille qui avait mal tourné¹. Sur les routes de Barcelone, il rançonnait des voyageurs de marque, tels que saint Pierre Nolasque et saint Raymond de Peñafort. Mais son père, qui était chef des Almogavars, reçut du roi D. Jaime, après la prise de Sagonte, la mission de purger le pays des malfaiteurs, et il advint que ce fils égaré tomba aux mains de son père. Du coup, ce détours-

1. Cf. *Vida del ínclito martyr S. Pedro Armengol, del sagrado, y real orden de N. Señora de la Merced...* Escrita por el padre maestro fray Joseph de Arroniz, Diffinidor de la Religiosissima Provincia de Castilla, de el mismo Orden, y Predicador de su Magestad... En Madrid. Por Bernardo de Villadiego. Año de 1688. 4º, 138 pp., plus 2 p. de tables. (B. N. M. — 2. 71228.) — On notera surtout les chapitres suivants, qui concordent absolument avec la comedia de Tárrega : « Cap. iii. *De como pasó Armengol a ser bandido, y la causa que le reduxo a este estado.* — Cap. iv. *De la prisión de Armengol, y su emmienda.* — Cap. v. *De la conversion de Armengol.* — Cap. viii. *De tres Redenciones que hizo Armengol, siendo Redentor principal, y de como se ordenó por obediencia.* — Cap. xi. *De la buelta que hizo Fr. Guillermo Florentino con el rescate, y la milagrosa conservacion de la vida de Armengol, suspenso ocho dias en la horca.*

seur de saints devient lui-même un saint. En Afrique, il rachète des captifs, et, comme il est écrit que les réunions de famille se feront pour lui dans des circonstances imprévues, il retrouve parmi les esclaves du roi musulman sa propre sœur Flora que des pirates avaient ravie. La ramènera-t-il en Espagne? Hélas! l'argent qu'il s'est engagé à verser n'arrive pas à l'échéance fixée. Il est condamné à mort, il est pendu haut et court. Le scapulaire que porte le patient le sauvera de la corde. La Vierge, les anges viennent à son secours. Dûment rachetés, Flora et lui retournent en Catalogne, ils y arrivent juste à temps pour assister à la procession qui se dirige vers la tombe de l'almogavar Lamberto, et fonder sous la protection du roi D. Jaime l'ordre des Mercenaires.

Miséricorde infinie du Juge Omnipotent, efficacité des pratiques religieuses, ce sont des idées auxquelles le catholicisme dans la péninsule s'est toujours rigoureusement attaché. La pièce de Tàrraga est donc très espagnole. Elle est en même temps très valencienne. La scène se passe au premier acte entre Barcelone et Valencia. Des personnages s'y meuvent, par exemple, saint Raymond de Peñafort, qui était considéré comme un des protecteurs de la cité, et qui allait être en 1602 honoré sur les rives du Turia par des fêtes magnifiques. D'autre part, le rachat des captifs, les tractations et les vicissitudes qui accompagnaient chaque opération, offraient un intérêt particulier pour un public qui voyait à bien des reprises débarquer au port du Grao le lamentable convoi des chrétiens arrachés aux bagnes barbaresques. Enfin, dans la pièce entière, et jusque dans son titre, se montrait l'ombre du roi D. Jaime, qui était le héros indigène des Valenciens, le seul héros laïque qu'ils aient unanimement chéri et auquel aujourd'hui encore ils se rattachent avec complaisance. Plus encore que d'intérêt religieux, la pièce était d'intérêt local¹.

De l'hagiographie à l'histoire, il n'y a pas d'autre distance

1. Cf. Zurita, *Anales de la Corona de Aragón*, libro II, chap. LXXI. (Dans l'édition de 1610, le chapitre est au f. 108) : « En este año [1218].... tuuo principio la orden de N. S. de la Merced.... Y affirman auer dado favor el

que celle qui sépare le naturel du surnaturel, et on sait de reste avec quelle facilité les hommes la franchissent. *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced* voisine donc sans dispartite dans l'œuvre de Tárrega avec des œuvres telles que *El cerco de Pavía*, *El cerco de Rodas*, *La sangre leal de los montañeses de Navarra*, qui toutes trois, à des degrés différents, relèvent de l'histoire.

Il était naturel que l'on s'intéressât à Valencia à la captivité du roi de France, François I^{er}. Dans son triste chemin vers Madrid, le prisonnier avait traversé la région; il y avait fait plusieurs haltes, notamment à Buñol : la curiosité et peut-être la compassion s'étaient émues en sa faveur¹. La pièce que Tárrega lui a consacrée ne représente pas seulement la défaite du monarque, elle le montre, au troisième acte, dans sa prison, en Italie d'abord, puis à Madrid. Le titre, *El cerco de Pavía y prisión del Rey de Francia*, indique exactement les deux parties de l'œuvre. Il n'y a point de comedia sans amour, point de guerre sans complications sentimentales. Tárrega n'a pas osé nous montrer un François I^{er} amoureux. Il s'est contenté de prêter de tendres sentiments à l'alférez espagnol Cisneros, qui est dans le camp de l'armée impériale accourue au secours de Pavie, et qui reçoit mission de pénétrer dans la place, porteur de 3.000 ducats, au travers de l'armée assiégeante des Français.

Rey a vna tan santa obra como esta por la deuocion e industria de vn notable varon natural de Francia, llamado Pedro de Nolasco, al qual se dió el habito que hoy traen los desta orden, por fray Ramon de Peñafort, que fue religioso del conuento de los frayles predicadores de Barcelona.... ». Voir aussi le chap. LXII : *De la union y hermandad que hizieron entre si las ciudades y villas del Reyno para perseguir y castigar los malhechores*. — Garibay, dans son *Compendio historial de las Chronicas y universal historia de todos los reynos d'Espana*, Anvers, 1571 (B. N. M. — R. 821-824), raconte la fondation de l'Ordre de la Merci au t. II, livre XII, chap. LI. De cette fondation, il fait honneur, s'appuyant sur le témoignage de Beuter, au roi D. Jaime : « Estando en poder d'el Conde [le comte de Montfort], y siendo de edad de solos ocho años, [el infante Don Iayme] hizo voto a la Virgen Maria nuestra Señora, de instituyr y fundar una nueva religion de redempcion de captiuos, si Dios le sacaua de aquella prision, aunque no todos los au'tores aragoneses sienten esto. »

1. Sur François I^{er} à Valencia, cf. *El cortesano*, de Louis Milán, édit. citée, 117.

Or, celle que Cisneros aime, Casandra, se trouve auprès de lui dans le camp, et il tue en la personne d'un neveu du vice-roi Lenoy un rival possible. Il fuit le châtimement qu'il a encouru de ce chef, il se réfugie jusque dans le camp français, mais Casandra l'y rejoint sous un déguisement avec les 3.000 ducats. Ils échappent aux Français, pénètrent dans la place, accomplissent la mission confiée à Cisneros, et ils en seront récompensés plus tard par le pardon qu'on accordera à Cisneros et par un mariage en due forme. A coup sûr, l'imagination de Tárrega s'est ici donnée carrière; les amours de Cisneros et de Casandra, le nom même de Casandra nous mettent en défiance sur la véracité de l'épisode. Regardons-y de plus près cependant. Les historiens¹ racontent que des paysans portèrent aux assiégés, en les cachant dans la doublure des vêtements, les 3.000 ducats que l'armée de secours leur envoyait. Ainsi, même en inventant, le poète s'est inspiré de la réalité la plus authentique, et, au surplus, il s'est interdit toute autre invention que celle-là. Manœuvres des armées hors des remparts; à l'intérieur des remparts, murmures des assiégés qui s'impatientent, reddition de François I^{er}, disputes entre ceux qui revendiquent la gloire de l'avoir pris, signature de la paix entre le roi et l'empereur, aucun épisode ne manque dans cette chronique mise à la scène. Un détail montrera mieux qu'une dissertation l'exactitude de Tárrega : il donne aux deux soldats qui ont reçu l'épée du roi vaincu les noms de *Joanes* et de *Avila*. Or, une déclaration signée de François I^{er} lui-même en 1525 atteste que *Joanes* de Urbieta se présenta à lui un des premiers au moment décisif. Le siège de Pavie représentait pour les Espagnols, à une distance de plus de cinquante années, un si beau patrimoine de gloire que Tárrega lui-même n'osait point en modifier à sa guise les circonstances.

Les mêmes scrupules ne l'arrêtaient pas sur d'autres sujets. « Le siège de Rhodes » (*El cerco de Rodas*) se rattache aux

1. Cf. Lafuente qui, dans son *Historia de España*, a cité en notes et en appendice des documents contemporains de la bataille de Pavie qui concordent avec le récit de Tárrega.

luttres que les chevaliers de Saint-Jean ont soutenues au seizième siècle, d'abord pour défendre contre les Turcs leur ancienne résidence de Rhodes, puis pour se maintenir dans leur nouvelle résidence de Malte que Charles-Quint leur avait donnée. A Valencia, où ils avaient un établissement, on connaissait bien les chevaliers de Saint-Jean, on s'intéressait à leur sort et déjà Louis Milán avait fait d'eux les protagonistes d'une comédie-ballet. La sympathie à leur égard était générale dans la péninsule à la fin du seizième siècle. Lope de Vega leur consacra une comedia, *El valor de Malta*, qui est restée près de trois siècles inédite; il y mettait à la scène la résistance que les chevaliers, sous les ordres de leur grand maître Jean de la Valette, opposèrent à une armée turque qui perdit environ trente mille hommes et qui dut abandonner la lutte lorsque le vice-roi de Sicile, D. García de Toledo, vint au secours de l'île. Lope s'était inspiré, pour écrire sa pièce, des nombreuses relations historiques, manuscrites ou imprimées, immuablement favorables aux chevaliers et qui étaient fort répandues dans le royaume. Deux poètes en mal d'épopées ne laissèrent point passer une si belle occasion : Hipólito Sans (n'était-il point Valencien?) publia, en 1582, une *Maltea* et Diego de Santisteban Osorio renchérit, en 1599, par une *Primera y Segunda Parte de las guerras de Malta y toma de Rodas*. Tárrega savait donc où se documenter. A la librairie de Timoneda, vers l'année 1583, il avait pu acheter, au prix de cinq sous, de deux sous et de trois sous, diverses *Crónicas de Rodas* qu'il n'est pas facile de reconnaître d'après le signalement succinct de l'inventaire¹. La comedia se rapporte non à

1. Cf. Serrano Morales, 550. L'une de ces *Crónicas* était sans doute *La muy lamentable conquista y cruenta batalla de Rhodas; nueva mente sacada dela lengua latina en nuestro vulgar Castellano y puesta por mejor modo q̄ enel latin estaua: por el bachiller Christoual de arcos clerigo cura dela sancta yglesia de Seuilla...* [A la fin:] *Acabosse de trasuntar a doze dias del mes de Octubre M. D. XXVj años. Y de imprimir a XV dias de Noviembre del dicho año: en casa de Juan varela de Salamanca vezino dela dicha cibdad de Seuilla.* (B. N. M. — R. 3873; exemplaire ayant appartenu à Salvá). De cet ouvrage, dont l'auteur semble avoir été un certain Jacomo

la prise de Rhodes par les Turcs, mais, au contraire, à l'établissement des chevaliers dans l'île au commencement du quatorzième siècle. L'appareil guerrier tient peu de place dans la pièce et se réduit aux banalités d'usage : la citadelle de Rhodes, que les Turcs défendent, est assiégée par les chevaliers; l'assaut est donné et « l'étendard du grand Baptiste », *el pendón del gran Baptista*, est arboré à la tour la plus élevée. Les Turcs, qui ont reçu des renforts, reprennent l'offensive, mais non la citadelle. Il n'y a rien d'original dans les alternatives de ce combat. Tout au plus remarque-t-on la ruse des chevaliers qui pénètrent dans la citadelle parmi un troupeau et revêtus de peaux de mouton, sous lesquelles on les prend pour des animaux¹. Les vicissitudes guerrières servent surtout à Tárrega pour rythmer une intrigue sentimentale, et à celle-ci il a donné tous ses soins. Deux frères, Gonzalo et Diego, étant également amoureux d'une esclave turque, Lidora, lequel l'emportera dans le cœur ardent de cette Orientale? D'autre

Fontano, deux autres éditions furent publiées au seizième siècle, l'une à Valladolid en 1549, l'autre à Medina del Campo en 1571. Il y a un bel exemplaire de la dernière à la B. N. M. (R. 8853, avec un ex-libris : *Bibliot. de los Caros, Valencia*). Cf. Salvá, II, nos 3243-3244, et Gallardo, I, nos 239-241. Cette *Batalla de Rhodas* raconte la prise de Rhodes par les Turcs, Soliman en tête, sur les chevaliers de Saint-Jean. Le récit s'inspire des procédés de l'histoire ancienne; il y a des lettres, des discours, des délibérations. La seule ressemblance avec la comedia de Tárrega se trouve au chapitre xvi du livre II : *De la gran tristeza que el Turco tenía...* La *Batalla* et Tárrega s'accordent pour représenter le Grand Turc comme un neurasthénique. D'ailleurs, le sujet et les époques diffèrent profondément.

1. Les événements dont Tárrega s'est inspiré, et notamment le subterfuge des assaillants pour s'introduire dans la place, sont racontés dans la *Coronica de la ilvstrissima milicia, y sagrada religion de san Ivan Baptista de Ierusalem*. Por Fray don Ivan Agostin de Funes Cavallero de la dicha Religion en la Castellania de Amposta, del Reyno de Aragon. Año 1626. En Valencia. Por Miguel Sorolla, junto a la Universidad (B. N. M. — R. 16134). Il y a une seconde partie : *Coronica de la ilvtrissima milicia y sagrada religion de San Ivan Baptista de Ierusalem... Segunda parte*. Por Fray don Ivan Agostin de Funes, Cavallero de la misma Religion, Comendador de Mallen y Recibidor por su Comun Tesoro, en la Castellania de Amposta. Año 1639. En Çaragoça : Por Pedro Verges (B. N. M. — R. 16135). On lira surtout, pour une comparaison avec la comedia de Tárrega, au tome I, livre II, 134 sq., le chapitre III : *De la presa de Rodas por los Cavalleros de S. Juan, y del primer cerco que la Religion tubo en ella*.

part, le Grand Turc, qui possédait Lidora avant qu'elle n'eût été capturée par les chrétiens, est atrocement mélancolique depuis qu'il a été privé d'elle. Son acharnement contre les chrétiens qui assiègent Rhodes a surtout pour objet de la reprendre. Qui donc triomphera en fin de compte du Turc à la passion exaspérée ou des chrétiens jaloux de leur prise? Voilà sous quel angle notre chanoine considère le siège de Rhodes. Ce n'est pas de l'histoire, ce n'est même pas du roman, c'est tout au plus une énigme d'amour.

Il a montré des ambitions plus hautes dans « La loyauté héréditaire des montagnards de Navarre » *La sangre leal de los Montañeses de Navarra*. Touchante histoire que celle de ce vieux gentilhomme navarrais Bermudo qui, par un caprice du roi, est brusquement transporté avec ses deux enfants, Lambra et Fruela, de la solitude où ils vivaient tous trois, à la cour même de D. García. Les faveurs que les personnages royaux leur accordent, vont loin : D. García tombe amoureux de Lambra et l'infante Margarita, sœur du roi García, s'offre à Fruela dans un élan de passion. En vain, les courtisans auxquels ce manège n'a pas échappé, murmurent : Lambra et Fruela ne profitent pas de la bonne fortune qui s'offre. Ces jeunes montagnards se croiraient coupables s'ils laissaient leur pensée s'élever jusqu'au trône ; leur loyauté, la noblesse chevaleresque de leur cœur les oblige à repousser, quelle que soit leur inclination propre, les amants royaux qui viennent vers eux. Ce sacrifice qu'ils font à l'idéal héréditaire de leur patrie anime la pièce d'un souffle héroïque : conflit entre l'amour et l'honneur, lutte d'autant plus belle que le devoir est moins impératif, soumission à une loi surhumaine acceptée d'autant plus volontiers qu'elle est plus contestable. Le caractère de la race navarraise, docile à son devoir plutôt qu'à ses intérêts, est dépeint dans ce beau raccourci d'histoire. Mais qu'a donc fourni l'histoire¹ à ce tableau historique?

1. Je n'ai pas su trouver, quoique je l'aie longtemps cherchée, la source de Tárrega dans cette comedia. Je n'ai même pas réussi à identifier le roi D. García que Tárrega a mis en scène. García V (1134-1150) eut de son premier

Habile à dégager du passé le trait caractéristique d'une époque ou d'une race, Tárrega devait montrer la même perspicacité dans l'étude du présent. Il a écrit une pièce de mœurs, une comedia de *capa y espada*, qui est charmante dans ses grâces un peu compliquées et ses incidents un peu laborieux. Sur-tout elle a ce mérite si rare, presque unique, d'être par le sujet profondément valencienne. Elle s'est attachée au coin le plus valencien de la Valencia de ce temps, ce fameux *prado*, ou promenade, qui a donné son nom à la pièce, *El prado de Valencia*. L'amour, cela va sans dire, occupe la pièce entière : c'était une condition indispensable pour l'exactitude du tableau. Juan et Laura s'aiment et se boudent. Juan s'imagine que Laura est sensible aux assiduités d'un comte italien, et il met toute son application à se détacher d'elle. Margarita, qui aime Juan sans oser le lui avouer, attise les soupçons qu'il éprouve. Cette force qui agit sur Juan pour l'éloigner de Laura, restera-t-elle sans contrepoids ? Tárrega a eu soin d'y pourvoir. Un frère de Laura, qui est capitaine, intervient à point pour déclarer que le mariage de Juan et de Laura doit être conclu rondement, militairement. Et que Margarita n'y fasse point obstacle ! Lui, il se charge d'elle puisqu'il l'aime ! Il n'y a donc rien de plus symétrique que la situation des personnages. Au centre, Juan. A sa droite et à sa gauche, ses deux amoureuses, Laura et Margarita, et chacune de celles-ci est flanquée à son tour d'un amoureux, le comte pour Laura, le capitaine pour Margarita : c'est un chef-d'œuvre d'équilibre. Au dénouement, l'amour-propre national reçoit cette satisfaction que le comte italien reste seul avec sa honte, Laura se marie avec Juan, et Margarita avec le capitaine. N'était-il point logique que l'étranger fût maltraité dans une comedia que le patriotisme local domine d'un bout à l'autre ? Tout ici est valencien, passionnément valencien, le cadre d'abord qui est tantôt un

mariage avec Margarita, nièce du comte d'Alperche, trois enfants dont le dernier était une fille nommée Margarita, mariée avec le roi de Sicile Guillaume. Ce sont les mêmes noms, García et Margarita, que dans la comedia, mais les rapports de parenté et les circonstances ne concordent pas.

intérieur de gens aisés, tantôt la rive fleurie du Turia, — puis l'atmosphère dans laquelle les personnages se meuvent, traversée sans cesse par un bruit de fête et comme imprégnée d'un parfum d'allégresse, — les recours dramatiques enfin qui sont, soit une aventure nocturne sous le balcon de la belle, soit un défi entre chevaliers à la mode du pays, soit auprès d'Almenara, en vue des ruines de Sagonte, une attaque de la côte par des Barbaresques d'emprunt, soudoyés pour tenir le rôle de *dei ex machina*. Il n'est pas un de ces incidents, pas un de ces tableaux qui ne fussent familiers aux Valenciens de ce temps; et si la pièce dans son ensemble pêche par invraisemblance, la faute en est moins au choix des détails qu'à la façon, quelque peu incohérente, dont ils sont accumulés.

Les autres comedias que Tárrega fit représenter offraient à ses compatriotes un intérêt moins immédiat. Elles sont au nombre de cinq : « Amalthée poursuivie » (*La perseguida Amaltea*), « Le faux mari » (*El esposo fingido*), « Les destinées échangées et l'heureux tournoi » (*Las suertes trocadas y el torneo venturoso*), « La fidélité de la duchesse » (*La duquesa constante*), « La bienveillance d'une ennemie » (*La enemiga favorable*). Elles présentent toutes ce trait commun de n'avoir été inspirées ni par l'histoire, ni par l'observation des mœurs contemporaines, ni par les livres saints. L'une d'elles, *La perseguida Amaltea*, doit être classée, au moins par la qualité de la plupart de ses protagonistes, parmi les comedias pastorales. Les autres rentreraient plutôt dans la catégorie des comedias qu'on a quelquefois appelées « romantiques » : on entend par là que l'intérêt y réside principalement dans les complications de l'intrigue et qu'au surplus, sans doute pour dissimuler l'invraisemblance de ces imbroglis, l'action se déroule, en général, hors d'Espagne. En fait, Tárrega a rempli largement les conditions du genre. *La duquesa constante* et *La enemiga favorable*, qui sont les plus acceptables parmi ses comedias romantiques, ont pour cadre l'Italie. Il n'y a pas lieu de recommencer ici des analyses qui ont été déjà fai-

tes¹. Il suffit d'indiquer que *La duquesa constante* traite le sujet, souvent repris, de l'épouse qui, en l'absence de son mari, est en proie aux sollicitations d'un amoureux. Castro a imaginé une intrigue analogue dans *Donde no está su dueño está su duelo*, mais Tárrega a représenté des péripéties plus tragiques. Apprenant le prochain retour de son mari, l'amoureux, pour éviter que ses sollicitations ne lui soient révélées, décide d'empoisonner celle dont il est épris; le poison est un simple narcotique, et la Duchesse se réveille au dénouement dans les bras de celui à qui elle est restée fidèle. Cet expédient était peut-être tolérable dans une pièce où les invraisemblances abondent, où l'on voit, par exemple, comme si c'était une précaution usuelle, un mari, avant de partir pour un lointain voyage, laisser sous enveloppe scellée l'ordre d'assassiner sa femme. Dans *La enemiga favorable*, les mœurs sont moins barbares²; elles obéissent strictement au code

1. Par exemple, *La enemiga favorable* est longuement analysée par Schack, III, 215.

2. *La enemiga favorable* a été inspirée à Tárrega par un conte qu'il avait pu lire dans les *Historias tragicas Exemplares, sacadas del Bandello Verones*. Cette traduction de Bandello a été faite non sur l'original, mais sur la paraphrase française de Bouistau, Tesserant et Belleforest. La première édition parut à Medina en 1586, mais je me sers de l'édition de Valladolid, 1603. (B. N. M. — R. 4681.) Parmi les quatorze *Historias que se contienen en esta Obra*, la *Historia sexta* a retenu l'attention de Tárrega. Elle s'intitule : *De como vna Duquesa de Saboya fue acusada falsamente del adulterio por el Conde de Pancaller, su vassallo. Y como siendo condenada a muerte fue librada por el combate de don Juan de Mendoça, cauallero español. Y como despues de muchos sucessos se vinieron los dos a casar*. La principale différence entre le conte et la comedia, c'est que dans le conte la Duchesse se marie seulement après avoir subi cette épreuve, tandis que dans la comedia elle est déjà mariée au moment où elle la subit. Mais de part et d'autre c'est un duel judiciaire qui établit l'innocence de l'accusée. — La traduction espagnole de l'*Historia sexta* est précédée d'une curieuse *Aduertencia a los lectores* (f. 127. v.) : « Valentino Barruchio, natural de la ciudad de Toledo, en vn gran libro que hizo en Latin, escriuió por buenos terminos, y con gran curiosidad, la historia presente, y he querido hazer mencion del, por que le he seguido de mejor voluntad que a los autores Italianos, que tambien la escriuieron. No obstante que (hablando como Español) no dexa de parecerme algo dudosa, porque de muestras de cosa de libros de cauallerias, y el autor della poco pratico en las cosas de España. »

de la chevalerie. Dans un accès de jalousie justifiée, Irène, mariée au roi de Naples, soufflette la comtesse Laure, et celle-ci, pour se venger, accuse sa rivale d'adultère avec le duc Norandino. Rien jusque-là qui ne soit banal et prévu. Mais elle oblige son amant Bélisaire à soutenir l'accusation par un duel judiciaire, et la pièce tire son originalité de cet épisode qui se développe méthodiquement, non sans quelques extravagances inutiles. Peut-être cette fidélité à une pratique abolie est-elle ce qui a valu à la comedia les suffrages de Cervantes, toujours sensible au prestige de l'esprit chevaleresque, lors même qu'il en écrivait la satire¹.

Cinq comedias « romantiques », une comedia de mœurs, trois comedias historiques ou semi-historiques, une comedia de *santos* : à ce total déjà respectable, il faut encore ajouter, pour être complet, quatre œuvres ou plutôt quatre titres. *La gallarda Irene*, *El príncipe constante*, *Santa Margarita*, *La condesa Constanza*, qu'une tradition déjà ancienne² ajoute au bagage de Tárrega. D'elles on ne sait rien, même par ouï-dire. D'ailleurs, encore plus que de grossir l'actif de Tárrega, il est urgent d'en défalquer quelques apports suspects. En 1904, une comedia de Tárrega a eu les honneurs de l'impression, *Los moriscos de Hornachos*. Le manuscrit d'où on l'avait extraite et qui est gardé à Madrid dans la Bibliothèque particulière du Roi indique, aussi bien pour cette comedia que pour les onze autres qu'il contient, le nom de l'auteur, mais cette indication est d'une autre main que le titre et le texte des pièces : de là une présomption d'inexactitude. Il suffit de feuilleter la comedia pour changer cette présomption en assurance. Elle s'inspire des luttes entre chrétiens et morisques³ dont la ville de Hornachos, dans la province de Badajoz, fut le théâtre en 1608. Il est établi maintenant que Tárrega mourut en 1602. Est-il besoin d'insister?

1. Cf. *Quijote*, I, XLVIII. (Ed. Rodriguez Marín, IV, 241.)

2. Cf. Ximeno, I, 241 et Barrera, 381.

3. Cf. la préface de miss Bourland dans l'édition citée à la Bibliographie, mais miss Bourland ignorait la date de la mort de Tárrega.

Les *loas* dont la plupart des pièces de Tárrega sont précédées provoquent, elles aussi, la défiance. D'aucune il n'est possible de prouver qu'elle lui appartient en toute propriété. De deux au moins, il n'est certainement pas l'auteur. La *loa* « à la louange des femmes laides », imprimée au début de *La enemiga favorable*, parle de fêtes données en l'honneur de la « Reine de France » ; cette reine c'est Doña Ana, fille de Philippe III, qui épousa Louis XIII, mais le mariage fut concerté et célébré longtemps après la mort de Tárrega. La *loa* n'est pas de lui, pas plus que le *Baile de Leganitos* qui la suit, et qui trahit dans tous ses détails une origine madrilène. La *loa* de *La duquesa constante*, sous la forme où nous la possédons, a été récitée avant une représentation de la pièce donnée par les soins de Claramonte. Or, ce directeur et sa troupe séjournèrent à Valencia pour la première fois à la fin de l'année 1608, et il ne semble pas qu'il ait exercé une direction antérieure à cette date. La *loa* fut donc écrite pour une reprise posthume de la comedia. Elle atteste, à défaut de mieux, la persistance de la faveur publique envers Tárrega.

Telle qu'elle nous est parvenue, l'œuvre dramatique de Tárrega n'est certainement pas celle que l'on était en droit d'attendre d'un ministre de l'Évangile et d'un tempérament aussi primesautier. Ses comedias ne s'accordent ni avec sa profession ni avec la nature de son esprit. Rien n'y manque autant que l'onction sacerdotale. Il n'a aimé, au théâtre, ni la simplicité ni la douceur. Une intrigue ne lui semble bonne que si elle est compliquée et violente. Il n'hésite pas, le cas échéant, à accumuler plusieurs intrigues dans une même pièce. *El cerco de Rodas* entremêle trois sujets différents, en premier lieu une aventure militaire, puis une rivalité amoureuse entre deux frères, Gonzalo et Diego, qui sont épris l'un et l'autre de Lidora, enfin l'histoire d'une infidélité d'amour. Or, cette infidélité, qui vient en troisième lieu dans une pièce déjà surchargée, comporte deux cas distincts : d'une part Lidora, dès qu'elle a été délivrée de l'esclavage, a abandonné le Grand Turc, dont

l'amour pour elle atteint cependant les pires exagérations; d'autre part, Diego, qui avait engagé sa parole de fiancé à Blanca, l'a abandonnée sous le prétexte d'entrer dans la religion de Saint-Jean. Il est vrai que la personne de Lidora lie entre eux la plupart de ces épisodes; mais par le seul fait qu'ils existent et qu'ils se juxtaposent l'un à l'autre, ils donnent à la pièce une apparence extraordinairement touffue.

Cette recherche de la complexité a conduit Tárrega à instituer auprès de l'intrigue principale une ou plusieurs intrigues accessoires. *El prado de Valencia*, qui est la plus unie de toutes ses pièces, offre un bel exemple de ce qu'il se croyait obligé de faire, même lorsque le sujet ne s'y prêtait point. La pièce nous montre Laura et Margarita se disputant l'amour de Juan; Laura, au dénouement, triomphera de sa rivale. Que va donc devenir la délaissée? Il lui faut, évidemment, un mari de consolation, et Tárrega y a pensé dès le début de la pièce. Un capitaine, fraîchement revenu des guerres d'Italie, a courtoisé Margarita au temps où celle-ci avait les yeux encore fixés sur Juan. Ce capitaine est veuf et, pour manifester sa flamme, il prend comme intermédiaire sa propre fille, qui, avec un fond d'honnêteté, montre une extrême effronterie. Décidée à servir les amours de son père, Beatriz déploie une ingénieuse espièglerie. Elle capte, pour elle et pour l'intrigue qu'elle mène, une part de notre attention, introduisant dans cette comédie de mœurs une véritable duplicité d'intérêt. Peut-être Tárrega se rendait-il compte qu'il excellait dans ces digressions, et, en effet, quelques-unes des silhouettes qu'il a tracées en marge de ses comedias sont charmantes, telle dans *El prado de Valencia* cette commère de Felicia, qui ne voit goutte aux intrigues amoureuses de sa fille Margarita, toute occupée qu'elle est avec un égal entrain à réciter ses patenôtres et à satisfaire sa goinfrerie. A ce jeu, le danger était que la dextérité de l'auteur ne suffisait pas toujours à éviter la confusion. Trop d'événements, trop de personnages! Quelle maîtrise n'aurait-il point fallu pour laisser chacun d'eux à sa vraie place, pour distribuer la lumière à proportion de l'intérêt qu'ils comportaient! C'est une

peine véritable, à lire *La Sangre leal de los Montañeses de Navarra*, de constater comment Tárrega a gâté un beau sujet par l'abus qu'il en a fait. Une fois allégée et clarifiée, la pièce serait certainement le chef-d'œuvre du poète tant par la hauteur de la conception que par le pathétique des situations.

Tárrega, lorsqu'il combine quelque catastrophe, ne la déclanche pas *ex abrupto*. Ce serait trop de lui attribuer un art complet des préparations; il n'a ni la délicatesse dans la gradation ni le juste sentiment des convenances. Il sait du moins nous mettre sur nos gardes. Par exemple, dans *El esposo fingido*, qui est un cas de bigamie, une lettre qui arrive de France pour Arnaldo, donne à penser qu'il est bigame; mais, comme Arnaldo a momentanément changé de nom avec son secrétaire, un doute se produit dans notre esprit; notre méfiance est éveillée, sans qu'aucune certitude nous soit donnée; des événements sont annoncés, mais une part d'imprévu subsiste. L'auteur n'a point renoncé tout à fait aux bénéfices que l'intérêt de curiosité lui promettait.

Plutôt que de nous surprendre, il se propose de nous tenir en haleine. Un combattant enveloppé d'une armure s'avance dans la lice. Quel est cet inconnu? Tantôt c'est un homme, Belisario, qui dans un « combat de Dieu » tenait le rôle d'accusateur (*La enemiga favorable*); tantôt c'est une femme, Lidora, qui a dissimulé son sexe en même temps que son identité (*El cerco de Rodas*). Jusqu'à ce que la visière du heaume soit relevée, l'intérêt est suspendu. Cette suspension de l'intérêt, c'est une des règles que, docile par avance aux conseils de Boyl, Tárrega a le mieux respectées, et d'elle il a tiré des effets vraiment dramatiques. Dans *La sangre leal*, à la fin du premier acte, le roi a mandé au Conseil sa noblesse, parmi laquelle le vieux Bermudo qu'il a tiré de l'obscurité et que ses pairs accablent de leur jalousie. A la porte du Conseil, Fruela et Lambra, les enfants de Bermudo, inquiets par cette convocation inopinée, épient les événements; des cris « à mort, à mort » éclatent; ils ne doutent pas que leur père ne soit la victime désignée. Au début du second acte, leur inquiétude croît

à mesure que la séance du Conseil se prolonge ; elle monte au paroxysme lorsque le bourreau, sur l'ordre du roi, est introduit dans la salle. « Je ne sais, lui dit le soldat qui lui ouvre la porte, s'il s'agit d'une main ou d'une tête. Tout ce que je sais, c'est que tu dois trancher. » A quoi le bourreau réplique laconiquement : « Je ferai le nécessaire. » Alors, dans le doute atroce qui l'étreint, de plus en plus persuadé que son père a été sacrifié par le roi à la rancune de la noblesse, devant cette porte obstinément fermée derrière laquelle un drame se déroule, d'où son cœur probablement recevra un deuil éternel, Fruela est assailli par les souvenirs de son enfance. Il pense à la rustique demeure où il a vu le jour, au « plafond enfumé » des salles ruineuses, où il connaissait du moins le bonheur d'être obscur, et son évocation, plus concise, plus angoissée, rappelle la forte et belle description de « la Châtaigneraie » que D. Garcia déroule dans la pièce de Rojas Zorilla. Quel soulagement, lorsqu'enfin s'ouvre la porte fatidique ! Ce n'est pas le vieux Bermudo, c'est son rival Anselme qui a subi d'ordre royal une mutilation ignominieuse. Tárrega nous a conduits cette fois avec une sobriété inaccoutumée aux limites du pathétique.

Il se sent d'autant plus à l'aise pour provoquer en nous la terreur qu'au dénouement, dût la vraisemblance en souffrir, les plus atroces situations se résolvent chez lui en douceur. Cette heureuse perspective le rassure, et dès lors il se croit tout permis. Lisez patiemment, d'un bout à l'autre, *Las suertes trocualas y el torneo venturoso* : vous verrez à quelles horribles extravagances un esprit paisible se laisse parfois entraîner. Vous y apercevrez sur la scène le spectre de la folie, vous y verrez dans leur émouvante précision des tableaux d'une sauvagerie raffinée. Car les ressources de la poésie n'ont pas suffi à Tárrega, c'est par les yeux aussi qu'il veut s'imposer à nous. En véritable dramaturge il a compris tout ce que la représentation ajoutait à l'œuvre écrite, et il a essayé de faire voir en même temps que de faire comprendre. Il s'est complu à nous montrer dans *El cerco de Rodas* des soldats transformés en moutons, il s'est complu à encadrer *El esposo fingido* entre

deux tableaux symétriques, où, renouvelant le serment imposé par le Cid à son roi dans Santa Gadea de Burgos, un père oblige le mari de sa fille à jurer sur une arbalète qu'il la rendra éternellement heureuse¹. De préférence, il a montré des scènes qui ne sont pas seulement émouvantes, qui sont encore barbares. Dans *El cerco de Rodas*, D. Diego subit le supplice du chevalet. Dans *El esposo fingido*, Theodosia, les mains liées, les yeux bandés, est marquée au fer rouge; vivante, elle est enfermée à notre vue dans le tombeau d'une rivale qu'elle a empoisonnée, auprès du cadavre de sa victime. Faut-il signaler encore ce qu'il y a de puéril dans l'emploi de ces poisons qui suppriment les acteurs juste le temps nécessaire à l'action, endormant au lieu de tuer, et limitent au délai indispensable une léthargie opportune? Les dénouements de *La duquesa constante* et de *El esposo fingido* sont dus exclusivement à ces drogues deux fois bienfaisantes. Le mélodrame par là s'insinue dans la comedia, et, une fois entré, il y développe l'inépuisable richesse de ses raffinements et de ses atrocités. Notre chanoine montrait, dès qu'il écrivait pour le théâtre, une âme de tortionnaire.

Voici bien une autre surprise que le saint homme nous réserve. Lui que les soucis administratifs, et son pieux ministère retenaient à l'ombre de la cathédrale, il a été au théâtre le peintre par excellence de la femme. Je sais bien que son cas n'est pas unique, et que Tirso de Molina, sous la bure du mercenaire, avait appris à connaître le cœur féminin avec une délicatesse dont ses comedias rendent témoignage. Mettons, si l'on veut, qu'à exercer la direction spirituelle de leurs contemporaines ils ont acquis une expérience qui leur était interdite autrement et que sous une forme licite ils ont violé au profit de leurs spectateurs le secret d'innombrables confessions. Il n'empêche : à mesure que s'éloigne le souvenir des moines

i. Le second de ces tableaux est répété deux fois, et l'effet en est accru par une invention grandiose. Au moment où le mari jure, un rideau se lève et découvre le groupe vengeur de sa femme et des autres victimes qu'il a maltraitées au mépris de son serment.

immortalisés par Boccace, nous croyons de moins en moins que les amateurs du beau sexe se cachent immanquablement sous le froc ou la soutane. Le cas de Tárrega nous surprend. Il nous choque même un peu. Car la première conséquence de la curiosité qu'il porte aux femmes, c'est une inflexible sévérité envers les hommes. Ah! le rude censeur! Et quels tristes exemplaires d'humanité masculine il a forgés! Voici, dans *La duquesa constante*, Torcato qui trahit la confiance qu'un mari a mise en lui et empoisonne, après les plus basses manœuvres, l'épouse fidèle qui lui résiste. Voici, dans *El esposo fingido*, Arnaldo, bigame et parjure, aussi prompt à abandonner qu'à séduire, s'offrant à tuer de sa main, pour apaiser l'une de ses épouses, celle qu'il n'a possédée que par un faux mariage. Lamentable galerie, où les vertus se trouvent peut-être, mais ne se montrent pas!

Du côté des femmes, la diversité des physionomies se marque mieux que du côté masculin. Laura, dans *El prado de Valencia*, représente excellemment la femme candide et droite, qui triomphe, à force de simplicité, d'intérêts coalisés qu'elle ne soupçonne même pas. Au contraire, Clodosinda, dans *El esposo fingido*, montre en elle toutes les exagérations de la méchanceté; c'est elle qui, contre sa rivale déjà vaincue, trouve cette vengeance ignoble de la défigurer au fer rouge et de lui voler son enfant, la frappant à la fois dans sa beauté de femme et dans son cœur de mère. L'Infante de *La sangre leal* est un joli modèle de jeune fille déliée et alerte, point du tout bégueule et nullement timide, qui offre son amour avec une gentille résolution au probe et timoré Fruela, fée gracieuse et primesautière qui éclaire de son sourire une sombre tragédie. Amalthée, enfin, dans *La perseguida Amaltea*, est une robuste et saine montagnarde, la *gallarda montañesa*, comme elle se nomme elle-même, dont la franchise un peu drue et la mâle résolution sont en harmonie avec l'âpreté de son pays. En elle se retrouvent quelques traits de cette légendaire *Serrana de la Vera* qui, depuis Lope de Vega jusqu'à Vélez de Guevara, a heureusement inspiré plusieurs dramaturges espagnols.

Voilà, entre bien d'autres, quelques-uns des types féminins que Tárrega nous présente. Il se propose moins de nous les faire admirer que de nous éclairer sur le sort réservé à la femme. Non qu'il prétende professer un cours de morale féminine, il veut simplement étudier la destinée que chacune se forge à elle-même. *La duquesa constante* nous montre qu'une épouse fidèle aime mieux mourir que s'affranchir de ses devoirs. Dans *La enemiga favorable*, l'abnégation féminine est poussée au point qu'une épouse n'hésite pas à mettre sa vie en péril pour épargner celle de son mari. Mais, de tous les problèmes féministes, celui qui a le plus intéressé Tárrega, c'est le problème le plus féminin qui soit, celui qui met en présence, non pas une, mais deux femmes, c'est la rivalité de deux femmes auprès d'un seul homme. Dans *El prado*, ce sont Laura et Margarita qui sont également amoureuses de D. Juan. Dans *Amalteia*, la compétition éclate entre Artemisa et Amalthée. Dans *El esposo fingido*, Clodosinda et Theodosia font plus que solliciter l'amour d'un même galant; elles sont l'une et l'autre mariées avec lui. Dans *El cerco de Rodas*, Lidora fait valoir sur D. Diego le charme de sa beauté, Blanca les droits qu'elle tient d'une promesse de mariage. Partout, on le voit, c'est le même duo féminin qui se dispute ou se partage la propriété d'un inoffensif séducteur. Ne semble-t-il pas, après cela, qu'à Valencia, autour du chanoine, tous les hommes aient été des Don Juan auxquels les conquêtes s'offraient sans même qu'ils les sollicitassent, et toutes les femmes d'impétueuses et ardentes Vénus? Assez d'autres ont mis à la scène une femme entre deux hommes. Pourquoi Tárrega n'aurait-il pas renversé l'équilibre habituel du ménage à trois?

A cette étrange situation, les dénouements qu'il apporte ne sont pas des solutions. Sa connaissance du cœur ne va point jusqu'à en redresser les égarements. Il peut imaginer une crise, camper quelques personnages féminins; mais sa psychologie est incapable de résoudre ces crises, de faire évoluer ces personnages. Tout ce qu'il sait de la complexion humaine se réduit à quelques axiomes, qui sont pour lui comme des véri-

tés révélées, et à de menues et fines remarques, qui sont des vérités observées. Ces axiomes, qu'il affirme et ne démontre pas, concernent la hiérarchie de la société, les règles du devoir, la conception de l'amour. La société dresse entre les hommes, selon leur naissance, d'infranchissables barrières; un roturier, un noble de petite souche ne peuvent en aucun cas s'allier à la famille royale ou à une famille d'un rang supérieur: la pièce de *La sangre leal* est tout entière construite sur cette idée qui est reprise à l'acte premier de *La perseguida Amalteia*. Le devoir repose sur le sentiment de l'honneur. L'honneur ne se discute pas¹, il s'impose. Chez la femme il est particulièrement chatouilleux. Entre deux amoureux, un soufflet n'a pas besoin d'être donné à pleine mains; il suffit d'un doigt pour blesser mortellement. De même l'honneur de la femme: on ne peut l'effleurer sans le mettre à mal². C'est pourquoi une femme bien née le sauvegarde au prix même de son existence. « Si vous me laissez mon honneur, s'écrie Irène dans *La enemiga favorable*, vous pouvez prendre ma vie³ ». L'amour n'est pas indissoluble, mais tant qu'il dure il ne souffre pas le partage. Theodosia et Arnaldo se sont aimés: aussi longtemps que Theodosia portera l'enfant qu'elle a eu d'Arnaldo, elle sera à Arnaldo, et lorsque celui-ci veut la marier à un tiers, elle lui répond magnifiquement: « Te plaît-il donc de sculpter le blason d'un ennemi sur la poterne d'un palais où un enfant de ton sang est logé avec honneur?⁴ » Belle réponse et qui montre à quelle hauteur se tient Tárrega dans les axiomes qui règlent sa conception de la vie.

D'autre part, il a semé ses comedias de remarques, souvent malicieuses, toujours piquantes, que le spectacle de l'humanité lui inspirait. « Le cœur, déclare-t-il, voilà ce qui fait à la fois la force et la faiblesse de l'homme. » Il ajoute: « C'est au

1. « No llevemos | Lo que es honor por circunloquios vanos. » B. A. E., 42 a.

2. *El cerco de Rodas*, III.

3. « Y entregándome el honor | Podéis quitarme la vida ».

4. « Que pones de su enemigo | las armas sobre el postigo | de un palacio, donde honrado | tienes un hijo alojado ». *El esposo fingido*, II.

moment où il perd qu'un joueur se fait vraiment connaître, et un amant au moment où il conçoit des soupçons. »¹ La femme surtout provoque les traits menus de la satire. En moins d'un acte, Tárrega nous donne sur elle bien des avertissements : « Chez la femme, la vanité naît en même temps que la beauté. » Dès lors, comment s'étonner « si jamais femme n'a loué le physique d'une autre femme » ? L'amour-propre lui interdit de contrarier les mouvements de son humeur : « L'absence de mobiles c'est pour une femme le meilleur des mobiles. »² Le jeu peut continuer longtemps, et Tárrega ne s'est pas privé de recommencer. Son tort, c'est de n'avoir pas coördonné, pour en faire une sculpture parfaite, les menus fragments qu'il avait détachés du modèle vivant. Il y a chez lui un mélange vraiment déconcertant, d'une part une psychologie d'ensemble volontiers invraisemblable, d'autre part, de-ci de-là, de fines et spirituelles notations psychologiques.

Cette incapacité de s'élever au delà du détail explique que souvent Tárrega ne satisfasse pas dans ses comedias à toutes les exigences du sujet. *El esposo fingido* est construit de telle sorte que, deux femmes se disputant le cœur d'un homme, pas une seule fois ces rivales ne se rencontrent avant le moment où elles seront enfermées, l'une morte, l'autre vive, dans le même tombeau. Belle comedia où manque la scène capitale ! Dans *El prado de Valencia*, Juan s'éloigne de Laura, quoiqu'il l'aime et soit aimé d'elle, par dépit amoureux. Entre ces amants, qui se sont pris à des pièges plus fragiles que des toiles d'araignée, allons-nous avoir une série de brouilles et de raccommodements, au bout desquels, ayant connu leur erreur, ils s'aimeront plus tendrement ? Ah ! que non pas ! Tárrega laisse passer l'occasion de ces jolies scènes, qu'il

1. « Y es lo más fuerte y más flaco | en el hombre el corazón » *Esp. fing.*, I.
« Al paso se han de aguardar, | al perder el jugador, | y el amante al sospechar. » *Cerco de Rodas*, II.

2. « Que en la mujer nacen juntas | la soberbia y la hermosura. » — « Mas nunca mujer alaba | el rostro de otra mujer. » — « Pero en no tener porque, | es porque de las mujeres ». *Cerco de Rodas*, I.

aurait écrites aussi bien que personne, et il nous montre ces personnages figés dans une attitude hostile ou résignée dont la monotonie contrarie l'intérêt dramatique. Au total, des traits piquants, mais trop de débilité pour aller au delà. Tárrega a été psychologue à la manière fragmentaire et superficielle d'un académicien Nocturne, plus préoccupé de bel esprit que de vérité.

Allait-il donc, puisqu'aussi bien il se souvenait si peu qu'il était prêtre, allait-il porter à la scène ses habitudes de rimeur galant et de faiseur de petits vers? Le « Nocturne » allait-il au théâtre supplanter en lui le chanoine? Il est certain qu'en écrivant ses pièces la tentation dut être forte pour lui de s'abandonner à ces gentillesse^s maniérées où il excellait à l'occasion. Il ne s'en est pas toujours gardé, et je sais dans ses comedias telle comparaison qu'il a filée avec une détestable insistance¹. Mais le savoir-faire qu'il avait acquis dans les cénacles valenciens, l'a aidé ailleurs à trrousser de délicieux couplets. Entendez-le se moquer des petits-maîtres indiscrets : « Je sais des jeunes gens maniérés, qui affichent jusque sur leur chapeau les faveurs secrètes qu'on leur accorde; ils sont de verre aux regards d'autrui, comme les boutiques des pâtisseries... Entendez-les, comme pour la vigile d'une grande fête, carillonner leur passion... C'est vouloir nuire à l'amour : mieux vaut le faire et n'en point parler qu'en parler et ne point le faire². » Tant de malice n'empêche pas que la tirade ne fasse hors-d'œuvre.

Tárrega a senti le danger. Il a voulu que le style de ses comedias fût exactement approprié aux exigences de l'art dramatique. Non que, pour se faire mieux entendre du gros public, il ait mêlé à son castillan des locutions du terroir; il est extraordinaire à quel point les valencianismes dans ses

1. Cf., par ex., B. A. E., XLIII, 50 b, le passage où Laura est comparée à un renard et Juan à un oiseau.

2. « Ay mozos ademaneros, | que las privanzas inciertas | las ponen en los sombreros, | que no tienen mas que puertas | como tiendas de buhoneros. | No priuan, y todos son | pretales, carreras, muestras, | campanillas que hacen son; | y como a visperas nuestras | repican una aficion. | Don Gonzalo, no me place. | Esto del amor desdice, | porque menos lo deshace | aquel que hace y no dice | que aquel que dice y no hace. » *Cerco de Rodas*, III.

vers dramatiques sont rares et insignifiants. A peine quelques formes mériteraient-elles d'être relevées, *bono* pour *bueno*¹, *cualque* pour *cualquier*², *pobreto* pour *pobrete*³, *resuelto* pour *resuelto*⁴, *legista*, au sens de « lectrice⁵ », etc., etc. Aucune d'elles, je crois, ne lui appartient en propre. Il a réussi, du moins, à s'exprimer avec une limpidité dont ses devanciers, les Artieda et les Virués, n'avaient jamais approché. Il est clair, il est direct, il est accessible. De-ci de-là une recherche de mauvais goût trouble encore le cours de ses dialogues. Mais il semble que ce soit pour mieux goûter ensuite le plaisir de s'avancer en pleine sécurité. Les scènes se développent, comme les dialogues, sur un rythme bien marqué. Et lorsqu'une situation se noue dont il faut représenter clairement les données, il trouve de ces formules exactes et simples, qui s'imposent aux spectateurs. D. Diego, épris maintenant de Lidora, retrouve Doña Blanca, qu'il a délaissée après lui avoir engagé sa parole; le remords, un réveil de sa tendresse provoquent de sa part des sentiments dont il marque la nuance à Doña Blanca : « Ni je ne puis t'aimer, déclare-t-il, ni je ne puis t'oublier. » Et c'était traduire joliment l'état d'une âme toute en demi-teintes.

Le style se plie aux circonstances. Il faut, en outre, qu'il soit en harmonie avec le caractère des personnages. La duègne ne s'exprime pas comme le galant, ni le spadassin comme la dame : vérité évidente dont les dramaturges espagnols ne se sont guère souciés. Tárrega n'a pas toujours observé les distinctions nécessaires, mais du moins il s'y est appliqué. Voyez dans *El prado de Valencia*⁶ D. Juan, l'amoureux dépité. Parle-t-il de la trahison qu'il impute à sa belle, il emploie les grands mots, les mots violents (*aunque reventéis llorando*, *¡ Ah traidora !... tu liviano proceder...*). Parle-t-il du galant qui

1. B. A. E., XLIII, 34 c.

2. *Ibid.*, 46 b.

3. *Ibid.*, 40 b.

4. *Ibid.*, 43 b.

5. *Ibid.*, 39 c.

6. Tous les exemples sont empruntés à la page 34 de la B. A. E., XLIII.

a provoqué la trahison, il accumule les traits d'une pesante ironie (*Sigue el ambar y el algalia | Dese conde a tu sabor*). Dépit brutal et jaloux, c'est bien là tout son caractère, et c'est bien aussi le caractère de son langage. De même l'espièglerie si gracieuse de Beatriz, la familiarité simplette de Laura se marquait dans le ton de leurs paroles. Autant de styles que de personnages : c'est l'idéal du dramaturge, et il s'en faut que Tárrega y ait atteint. Mais enfin une harmonie, des correspondances délicates se laissent parfois discerner.

Une autre originalité est chez lui mieux marquée : l'esprit. Il gardait toujours un sourire en réserve. Son esprit n'est ni amer ni anodin ; il est joyeux comme le soleil de la *huerta*, abondant comme les eaux qui l'arrosent. Le paysage familier en a souvent inspiré les saillies. A un amoureux éconduit sa belle conseille qu'il file lui-même le linceul de son amour, « comme fait le ver à soie »¹. Une jeune femme incrimine celui qui lui a dérobé son cœur : « Le voleur est entré par mes yeux : ce sont deux mauvaises fenêtres qui n'ont pas de grilles pour les défendre, car grillées elles ne servent de rien². » Parcourez aujourd'hui encore les allées de mûriers, auprès desquelles les magnaneries s'abritent ; flânez à travers les ruelles de la cité où tant de fenêtres en saillie, plus grillées qu'un pénitencier, retiennent loin de la belle l'élan, mais non les fadeurs d'un sempiternel soupirant : vous verrez que les comparaisons de Tárrega ne sont pas seulement amusantes, il les a comme détachées du panorama valencien.

Sa verve ne connaît pas la fatigue. L'esprit de mots surtout a conduit Tárrega aux plus inacceptables débauches. Que Doña Blanca reproche à D. Diego de lui préférer une Turque,

Don Diego, por vida mía
que será mejor hazaña
por un zequí de Turquía
dar una blanca de España, (*Cerco de Rodas*, II.)

1. « Muera tu fe como quiera, | y entierrente entre tus obras, | como gusano de seda. » *El cerco de Rodas*, III.

2. B. A. E., 48 c.

c'est un trait auquel il faut surtout reprocher d'être banal et insignifiant. Mais que la similitude dans les termes soit obtenue au détriment du sens et du bon sens,

« Bien es *seda*, pues *se da*
a quien ni aun *dada* la *toma* », (B. A. E., XLIII, 36 a.)

il convient alors de dénoncer le mauvais goût¹. La bouffonnerie et la plaisanterie, il y a entre elles une limite que Tárrega a souvent franchie. A tout propos et hors de propos, il s'abandonne au pire des libertinages : le libertinage verbal. Que lui importe de se produire à contretemps ? Les cœurs battent, l'angoisse étreint les poitrines, l'auditoire se recueille dans l'attente d'une catastrophe, et brusquement une pantalonnade arrive qui coupe les effets escomptés. D. Diego, rival du Grand Turc dans l'amour de Lidora, est condamné par celui-ci au supplice du chevalet (*potro*) ; vite, vite, avant d'expirer, qu'il place au moins un double calembour !

Porque estaba en tu Lidora
tu afición, Turco, *cebada*,
el *potro* me das agora,
porque te hurté la *cebada*. « (Cerro de Rodas, III.)

Le péché est double, comme le calembour ; la vraisemblance et le bon goût sont également violés. Ce n'est plus D. Diego qui nous parle, c'est le chanoine qui s'égaie.

Ces bouffées de burlesque n'ont point défiguré le style de Tárrega. Il reste amène et enjoué, disert et spirituel. Ni goncorisme, ni platitude, voilà son régime ordinaire. Pour un suppôt d'Académie, le mérite n'était pas médiocre.

Il convient d'en rester sur Tárrega à cette opinion qu'il a dissocié avec une rigueur admirable le dramaturge et les autres

1. Un autre exemple dans *El esposo fingido*, I, et on en pourrait alléguer bien d'autres :

ARNALDO. — « Por vida mía que son
bizarros los *pasamanos*.

THEODOSIA. — Antes no, pues *pasan manos*
á vueltas de la ocasión. »

personnages qui étaient en lui. Prêchant la paix au nom du Christ, il accumule dans ses comedias violences et catastrophes. Séparé du monde par la rigueur de ses vœux, il a représenté avec prédilection les vices, les jeux et les ébats de l'éternel féminin. Habitué des ruelles, champion local du vers galant et de la poésie mondaine, il a su écrire une langue dépouillée d'affectation et d'afféteries. Qu'en faut-il conclure sinon qu'en cultivant la comedia il trouvait devant lui une tradition déjà établie? Des modèles s'imposaient à lui, une technique s'offrait qu'il n'était pas libre de discuter, mais qu'il devait accepter en bloc.

II

Tárrega avait cultivé la poésie par goût, Aguilar s'y appliqua par profession. Seul à Valencia parmi les sectateurs de la comedia, il a fait de la littérature un métier; Guillén de Castro lui-même, bien qu'il eût peut-être encore plus écrit que Aguilar, se piquait, parce qu'il était bien né, de travailler seulement pour la gloire ou pour le plaisir. Aguilar, sans fausse honte, exploita son talent. Baptisé¹ le 14 janvier 1561, à Valencia, dans l'église Saint-Martin, il avait une trentaine d'années quand il entra dès la fondation à l'Académie des Nocturnes, mais déjà il s'était fait connaître, entre autres œuvres, par une « Vie de Joseph » en vers, dont il reste à peine le souvenir².

1. « Dimats a 14 del dit [janvier 1561] B. Gaspar Honorat fill de Miquel Angel aguilar passamaner. Compares Don Ramon carros, Don Juan munyos, y Gaspar pertusa cauallers, comare Betriu joana gil mllr. de miser cas Doctor del consell. » Archives de la paroisse Saint-Martin, à Valencia. *Libro segundo de bautismos*, f. 269.

2. B. N. M. *Cancionero de los Nocturnos*, tercets de Miguel Beneyto intitulés *Elogio a los fundadores de la Academia* :

« Canta Aguilar con lira tan famosa
Que por él nuestra patria se mejora,
Pues por su causa viene a ser dichosa;
Porque su raro verso al mundo espanta,
Y justamente admira la destreza
Con que del gran Joseph la vida canta. »

Lors du concours littéraire organisé par D. Bernardo Catalán de Valeriola, il entra en lice avec un sonnet et des *redondillas*, et il n'en sortit pas sans avoir été récompensé d'une paire de gants ambrés. Pour le mariage de Philippe III avec Marguerite d'Autriche il composa, en collaboration avec le docteur Jerónimo de Virués, des inscriptions en vers destinées aux arcs de triomphe et aux chars du cortège allégorique : un salaire de quatre cents réaux, accordé le 30 avril 1599 par le Conseil de la cité, récompensa les deux poètes. Aguilar fit mieux encore : il écrivit en octaves un livre entier « Fêtes nuptiales que la cité et le royaume de Valencia ont faites pour le très heureux mariage du roi Philippe III, notre Seigneur », que Pedro Patricio Mey imprima dès l'année 1599 et qu'un parent de l'auteur, Agustín Aguilar, mit en vente « au Marché à côté des degrés de la Loge ». C'est un véritable poème, divisé en quatre chants; il s'ouvre à la manière d'une épopée par une invocation en forme, mais ce n'est plus la Muse, c'est le roi d'Espagne qui est mis en cause (*Tu, sagrado Philipe, tu, Monarca*), sans doute parce qu'il payait mieux. Le premier chant raconte l'accueil enthousiaste que Philippe III reçut à Játiva et à Denia en se rendant à València. La cérémonie du mariage est décrite au second chant. Le troisième et le quatrième sont consacrés respectivement aux fêtes en plein air, telles que tournoi et course de taureaux, et aux fêtes de salon, bal et souper, qui eurent pour cadre les unes la place du Marché, les autres la Loge et ses vouûtes fleuries.

Les fêtes religieuses n'inspiraient pas moins Aguilar que les solennités officielles. En 1600, il prit part au concours de poésies à la gloire de saint Vincent Ferrier, et il remporta le premier prix. En 1608, la béatification du dominicain Louis Bertrán, décidée par le pape Paul V le 19 juillet 1608, incita les Valenciens à organiser une série de fêtes dont Aguilar fut l'ordonnateur : non seulement il présida le concours de poésies et rédigea, en qualité de secrétaire, la « sentence » finale, non seulement il composa une comedia « Vie et mort de saint Louis Bertrán », que les jurats lui payèrent 95 livres 16 sous 8 de-

niers¹, mais encore il écrivit la chronique de toutes les réjouissances dans un long poème en octaves, qui fut imprimé avec la comedia et les poésies du concours en un fort volume de 391 pages. Dès lors, s'étant fait la main à la poésie narrative, il ne laissa point passer le bannissement général des Morisques sans lui consacrer un poème : « L'expulsion des Mores d'Espagne », qui est une œuvre de longue haleine. Il convient d'y chercher un témoignage sur l'état des esprits au lendemain d'une mesure qui allait ruiner la région valencienne ; or, aucune réprobation, aucun murmure ne se laisse surprendre à travers tant de strophes ; dès le début, la nécessité du bannissement est présentée avec insistance, et la conclusion n'a d'autre objet que de montrer dans un diptyque, d'une part, les dommages que l'Espagne avait subis de la part des Morisques, d'autre part, les bienfaits que leur départ allait lui procurer. Aucune intolérance n'aveuglait cependant Aguilar ; l'expulsion a été souhaitée, à quelques exceptions près, par l'ensemble de ses compatriotes. Quant à lui, il continua du même cœur, sans l'ombre d'un repentir, à taquiner la Muse. En avril 1619, il organisa le concours de poésie pour la béatification de l'ancien archevêque de Valencia, Fr. Thomas de Villanueva, et quatre années plus tard il envoya une de ses poésies aux concours dont le triomphe partiel du dogme de l'Immaculée-Conception, si chaleureusement défendu par les Valenciens, avait été l'occasion. Ainsi, la ligne de sa vie est jalonnée d'un bout à l'autre par ces dates mémorables où il fait publiquement acte de poète. Pendant plus de trente années une manifestation littéraire ne fut pas organisée à Valencia sans qu'Aguilar y prît part ; aucune péricléuse ne survint dans la vie de la cité sans qu'il en tirât un poème. Il est le chantre attitré des événements locaux. La cité lui donna l'investiture officielle : chaque fois qu'à côté de ses ménestrels, dont la virtuosité musicale avait mis peut-être à profit les enseignements écrits d'un autre Gaspar de Aguilar²,

A. A. V. *Manual de Consells*, année 1608-1609.

2. Ce Gaspar de Aguilar, qu'on a eu tort de confondre avec notre poète, a écrit un *Arte de principios de canto llano en español* (Gallardo, t. I, n° 48,

elle avait besoin d'un poète pour rehausser l'éclat des réjouissances nationales, c'est toujours à notre Aguilar qu'elle s'adresse, toujours satisfaite aussi bien de la qualité que de la rapidité des livraisons. Comme son père avait vendu de la passementerie, il trafiqua, lui, en poésie, consciencieux et bien achalandé, très digne enfin de ce brevet de maîtrise que représentait son inscription sur la liste des fournisseurs municipaux.

La générosité du Conseil de la cité ne suffisait pas, même à Valencia, à faire vivre les poètes. Il y fallait encore des Mécènes, et ceux-ci se recrutaient parmi la noblesse. Le père d'Aguilar, tout passementier qu'il était, lui avait préparé les voies en obtenant qu'il fût tenu sur les fonts du baptême par trois nobles personnages. Grâce à eux, il devint secrétaire de D. Jaime Ceferino Ladrón de Pallás, comte de Sinarcas et vicomte de Chelva; en 1599, sur le frontispice des « Fêtes nuptiales », il se pare encore de ce titre, mais il passa bientôt dans la domesticité du duc de Gandia, comme majordome ou comme secrétaire, on ne sait, en tout cas dans une situation qui devait à la longanimité du protégé et non à celle du protecteur d'être à peu près tolérable. S'il voyagea, comme l'affirme le biographe Rodríguez¹, il est probable qu'il le fit aux frais et pour le service de ses maîtres. Qu'il en ait profité pour nouer connaissance avec les beaux esprits de la Cour, rien de plus vraisemblable. La tradition veut que ceux-ci l'aient désigné par le surnom de « l'ingénieux Valencien », *el discreto Valenciano*. L'un de ses voyages eut lieu vraisemblablement en octobre 1592 : un académicien Nocturne, en prenant séance le 21 de ce mois, déclara qu'il siégerait aussi longtemps que *Sombra*, c'est-à-dire Aguilar, serait absent de Valencia et qu'il n'aspirait pas à le supplanter auprès de ses pairs.

Les nobles ne furent pas cléments au poète. Son père avait accepté pour un an, en 1581, l'intendance des biens de la mai-

col. 39), qui semble avoir été publié entre 1535 et 1538. Cf. un art. de Francisco Asenjo Barbieri dans la *Revista de Valencia*, t. II, 302-9.

1. *Biblioteca*, 148.

son de Maza. Or, il mourut à la fin de janvier 1588 sans avoir liquidé ses comptes; d'où un procès avec le duc de Mandas, auquel les biens de la maison de Maza appartenaient. En 1618, ledit procès n'était pas encore terminé, et depuis 1588, c'est-à-dire depuis trente ans, c'est notre Aguilar qui avait la charge de le soutenir; encore le débat ne prit-il fin que par une transaction : le poète reçut pour lui et ses co-plaideurs une indemnité¹ de 230 livres, moyennant laquelle il abandonna toutes ses revendications. Devait-il après cela éprouver beaucoup de tendresse pour ceux qui dans leur opulence lui contestaient âprement une misérable somme?

Il lui fallut pourtant vivre presque continuellement auprès d'eux, pourvoir à leurs affaires, ordonner leur maison, secourir aux heures d'amour l'inspiration défaillante de leur muse, les approvisionner de madrigaux, célébrer leurs mariages, pleurer leur trépas, faire jouer sur commande l'allègre carillon des strophes nuptiales ou le glas des octaves funèbres. Que lui importait, et n'était-il pas de la race des vaillants? Magistrats municipaux ou grands seigneurs, il servait indifféremment les uns et les autres parce que, au-dessus d'eux, il apercevait la figure de la Poésie, dont il était, de cœur et d'esprit, le chevalier servant.

Plus pauvre qu'un pèlerin de Terre-Sainte, — plus besogneux qu'un boutiquier de la paroisse de Saint-Jean, — il vécut, sauf aux heures où l'inspiration le transfigurait, une misérable existence. Son père avait connu l'aisance d'un commerçant bien assis; à deux reprises, en 1550 et en 1553, il avait été délégué par la paroisse Saint-Thomas, puis par la paroisse Saint-Nicolas au Conseil de la cité; il se lança sur le tard dans des affaires compliquées, très étrangères à son état de passementier, et lorsqu'il mourut, il laissa surtout des créances, dont quelques-unes irrecevables. Or, ses enfants furent pour le moins au nombre de neuf, parmi lesquels Gaspar semble avoir été le cinquième : voyez à quoi se réduisit pour cha-

1. *Bulletin hispanique*, VIII, 393.

cun un héritage grevé de charges. Gaspar n'avait point su se prémunir contre la misère par un mariage avantageux. En vrai poète, il avait cru que l'amour suffit à faire le bonheur, et il avait épousé en cachette, le 16 avril 1587, la fille d'un tailleur, Louise Peralta. Il obtint que l'Église consacra son union sans publier les bans habituels : dans une enquête, dont le dossier nous est parvenu¹, des témoins déposèrent que la disproportion de fortune entre les fiancés provoquait, de la part d'Aguilar le père, une opposition irréductible. Louise Peralta récompensa l'acharnement matrimonial de Gaspar en lui donnant au moins sept enfants, dont deux au plus survécurent à leur père. Cette abondante progéniture, il fallut la nourrir : la tâche était supérieure non pas à la bonne volonté, mais aux forces du poète. Une enquête judiciaire de 1618 provoque sur son compte, de la part des témoins, un refrain invariable : « il a peu de ressources, déclare l'un, et beaucoup d'enfants » ; « les ressources lui manquent, ajoute l'autre, et les capitaux² ». Rêveur incorrigible, il croyait qu'avec un sonnet on donne la becquée à de jeunes bouches ! Il ne capitula point sous les coups du sort. Redressant sa taille, que le poids des années et des malheurs ne réussit pas à courber, le front découvert, grave sous ses cheveux blancs qui se font rares, au menton la barbe rugueuse d'un vieux brave, aux tempes et sur les joues des rides douloureuses, mais avec deux grands yeux, loyaux, confiants, où se lit une énergie tranquille, tel enfin que Juan Ribalta l'a peint, ce poète mourut comme un preux au service de sa Dame. Un épithalame par lequel il avait célébré le mariage de son maître, le duc de Gandia, déplut à ceux à qui il devait plaire. Ce fut pour lui un coup mortel. Cette âme, sur laquelle l'adversité n'avait point eu de prise, ne supporta point que la pureté de son inspiration fut seulement mise en question. Dans le duel que s'étaient livré en elle la nécessité de

1. Arch. du Palais archiépiscopal, *Libro de licencias matrimoniales*, année 1587. — Le mariage eut lieu à l'église Saint-Étienne. *Libro de desposoris...* de S. Esteve, vol. I, f. 149 v.

2. *Bulletin hispanique*, VIII, 395.

vivre et la passion d'écrire, il convenait qu'en fin de compte l'idéal triomphât de la réalité. Le 26 juillet 1623, Aguilar fut enterré *gratis et pro Deo* par le clergé de la paroisse Saint-André¹, qui sans l'espoir du moindre casuel accompagna la dépouille mortelle du plus Valencien des poètes.

Si malgré les bourrasques il n'a pas cessé d'aimer les lettres, sa ferveur ne s'est pas manifestée uniquement ni même principalement au théâtre. Ses confrères en poésie ne semblent pas lui avoir été éléments, à en croire cette boutade qui, un beau jour, lui échappa : « Que la poésie serait donc belle, s'il n'y avait les poètes² ! ». Pourtant ils nous ont parlé de lui avec bienveillance et la plupart, surtout les Valenciens, ont loué de préférence ses œuvres lyriques. Tárrega l'a qualifié de « Colonne de la poésie³ », et Jerónimo Martínez de la Vega assure que pour ses vers élégants il a mérité le surnom de « divin⁴ ». Contemporain de Lope de Vega, né presque à la même heure que lui, il présente un cas exactement contraire : Lope, dramaturge dans l'âme, a cultivé avec ténacité les autres genres poétiques sans réussir d'ailleurs à y accroître sa réputation ; Aguilar, porté plutôt vers les effusions sentimentales ou les narrations rimées, s'est appliqué obstinément à l'art dramatique. Seulement, tandis que la postérité remettait les choses au point en ce qui concerne Lope et le classait à sa vraie place, elle a enrôlé, à titre définitif, parmi les dramaturges, Aguilar que la mauvaise chance, après sa mort, continuait à ne pas épargner.

1. Archives de l'église Saint-André, à Valencia, *Libro racional de 1623*, f. 195 v. « Dit dia [26 juillet] soterrarem en lo uas de les aies [animes] gratis et pro Deo a Gaspar Aguilar ciutada; anaren tots los residents. »

2. Dans le *vejamen* du concours poétique en l'honneur de saint Louis Bertrán (1608) : « Que linda cosa seria | si se pudiese tener | sin Poetas la Poesia ». A rapprocher de ces vers dans la *loa* de *El gran patriarca* : « Yo fui en un tiempo Poeta, | y mi Musa fue imbiadiada | sin causa, porque la imbidia | robres hiere, que no gramas. »

3. Dans le *vejamen* des *Justas poéticas hechas á devoción de D. B. Catalán de Valeriola*.

4. Jerónimo Martínez de la Vega, *Fiestas á Santo Thomas de Villanueva* : « Gaspar Aguilar, poeta valenciano, honra sin duda de la poesia española, pues entre los de esta edad mereció por sus gallardos versos renombre de divino ».

Cette erreur d'appréciation tient d'abord à ce que les œuvres lyriques de Aguilar sont dispersées dans plusieurs recueils, manuscrits ou imprimés. Sans en dresser ici le catalogue complet, il est aisé d'y marquer plusieurs courants d'inspiration. Les unes sont humoristiques et légères : sa collaboration au *Cancionero de los Nocturnos* appartient presque entièrement à cette veine, telle la « Satire contre les pêcheurs à la ligne » ou le « Sonnet au miroir d'une dame », et il y faudrait joindre quelques poésies inédites, par exemple les « Couplets au son qu'on tire de la farine », que l'on peut lire à Madrid dans un manuscrit de la Bibliothèque privée du Roi. Tout l'agrément en pareil cas tient aux broderies que le poète dessine sur un sujet d'ailleurs insignifiant. Peut-être doit-il à cette facilité toujours prête d'avoir écrit pour ses comedias des *loas* dont plusieurs ont un tour agréable ou surprenant, telle au début de *La venganza honrosa* la « loa applaudie de la langue¹ » ou encore, au début de *El mercader amante*, la loa qui conte, d'après Boccace, une aventure renouvelée des « Oies du frère Philippe ». Dans les poésies mythologiques, les beautés de la légende ont leur valeur propre, indépendamment du poète ; celui-ci ne les crée pas, il les met seulement en plein relief, et c'est ce que Aguilar a fait, à deux reprises au moins, avec une sûreté, une splendeur et une aisance incomparables. Sa « Légende de Endymion et de la Lune » imite peut-être par la conception d'ensemble et par quelques-uns de ses traits la « Légende d'Actéon », telle que Louis Barahona de Soto l'a contée : elle n'en reste pas moins profondément originale. Et la « Légende de Jupiter et d'Europe », insérée dans *El prado de Valencia*, de Gaspar Mercader, est probablement le joyau de ce prétendu roman, qui n'est à vrai dire qu'une anthologie.

1. Cette loa débute : « El retintin de las aves | resonaba por los montes, | y con las arpadas lenguas | formaban sonoras voces. » Il convient de relever ces « arpadas lenguas » ; la même expression se retrouve dans le *Quijote*, I, II (collection *Clásicos castellanos*, I, 71, 9) et elle était déjà dans la *Célestine*, où il se peut que Cervantes et Aguilar l'aient prise chacun de son côté. (Aucto IX : « ¿ Quién mostró á las picaças e papagayos ymiten nuestra propia habla con sus harpadas lenguas, nuestro órgano e boz, sino esta ? »)

Si les poésies mythologiques ont parfois une allure épique, il semble qu'Aguilar ait franchement visé à l'épopée dans ses trois poèmes, les « Fêtes nuptiales » (1599), les « Fêtes de saint Louis Beltrán » (1608), l' « Expulsion des Mores d'Espagne » (1610). Ce sont des œuvres de longue haleine, divisées les deux premières en quatre chants et en huit la dernière, laquelle ne compte pas moins de 567 octaves. Elles représentent des édifices réguliers, coquets, construits sans négligence par un ouvrier attentif; il n'y manque que les fondements, je veux dire un sujet capable de soutenir l'édifice. Toutes, elles sont inspirées de l'actualité, et d'une actualité dont le poète n'a pas su dégager l'intérêt durable. Triste destinée pour des poèmes d'être ravalés au rang d'une chronique, que les historiens consultent avec défiance, et que les lettrés renvoient aux historiens! Le fond manque, non pas les faits dont l'exposé n'est que trop minutieux, mais l'idée, qu'il faudrait substantielle pour qu'elle conservât sa valeur, même si d'aventure les faits n'avaient pas existé. La forme qui est souvent admirable d'harmonie et de richesse, qui est belle toujours à force de pureté et de maîtrise, a sombré dans le même naufrage; et c'est en définitive une grande leçon d'esthétique que la ruine de ces palais bâtis sur le sable.

Les comedias d'Aguilar se ressentent de la vie qu'il a menée. Cette origine roturière qui a pesé sur lui et l'a maintenu dans la misère, — cette vocation impérative qui a fait de lui un homme de lettres à une époque et dans une ville où il n'y en avait point, — ces deux traits se sont imprimés dans ses comedias, les ont marquées entre toutes, de telle sorte qu'aucun dramaturge à Valencia n'a laissé paraître davantage sa personnalité.

L'humilité de sa naissance et de ses goûts a influé en premier lieu sur le choix des sujets qu'il a traités. Comme d'autres vont, pour les faire revivre, vers les actions mémorables, il a préféré quant à lui des épisodes que la renommée n'avait point publiés. Il avait écrit, à ce qu'il semble, un total de treize come-

dias. Parmi elles, il y en a quatre : *Las amenidades del soñar*, *El caballero del Sacramento*, *El crisol de la verdad*, *No son los recelos celos*, dont le titre seul nous est parvenu. Sur les neuf autres, deux seulement, leur sujet étant emprunté à l'histoire, sortent de cette teinte grise, douce à l'œil et jamais criarde, qui plaisait à Aguilar. « La gitane mélancolique » (*La gitana melancólica*) est, comme *El cerco de Rodas*, de Tárrega, une intrigue d'amour combinée avec les péripéties d'un siège. La ville assiégée, c'est Jérusalem, et l'assiégeant, c'est l'empereur Titus. Sa fille naturelle, Irène, prisonnière des Juifs, doit être immolée par le grand-prêtre dans le temple de Salomon; elle est sauvée par celui qu'elle aime, le Romain Numa, qui de son côté était tombé aux mains des ennemis et dont elle n'avait pas supporté l'éloignement sans une profonde mélancolie. Pièce étrange, animée d'un mouvement véritable, quoiqu'un peu désordonné, et que peut-être nous goûterions mieux si elle portait un autre titre ! Mais quoi ! on dirait qu'Aguilar a voulu jusqu'à l'étiquette rabaisser la majesté de ses protagonistes. « Les amants de Carthage » (*Los amantes de Cartago*) se donnent pour ce qu'ils sont, une reprise de ce vieux sujet des amours de Sophonisbe et de Masinissa que Le Trissin¹, Antoine de Montchré-

1. La tragédie du Trissin, qui fut en Italie la première tragédie régulière, date de 1515. Aguilar en a-t-il eu connaissance ? C'est possible, mais il n'en a pas tiré profit. Le premier acte de la comedia pose la question suivante : des deux personnages, Syphax et Masinissa, qui briguent la main de Sophonisbe, lequel épousera-t-elle ? Et à la fin de l'acte, si la question est résolue en faveur de Syphax, le mariage cependant n'est pas encore consommé. Au contraire, dans la tragédie, l'action commence au moment où Syphax, dûment marié à Sophonisbe, va subir une nouvelle attaque des Romains, renforcés par l'armée de Masinissa. On voit par là que la pièce espagnole s'étend sur un plus grand nombre d'événements que la pièce italienne. — Aguilar n'est pas seulement plus complet, il est en outre plus agissant. Chez lui, Sophonisbe assiste au combat où Syphax reçoit une blessure mortelle, et nous la voyons en pleine mêlée, tiraillée entre sa pitié pour ce blessé et son amour pour Masinissa. Chez le Trissin, un messager vient conter à Sophonisbe la capture de Syphax par les ennemis. Les deux pièces diffèrent autant par l'inspiration générale que dans les détails. — Aguilar s'est surtout inspiré de Ocampo et aussi des romances. Il est remarquable que ses deux pièces historiques se rencontrent avec des romances (B. A. E., X, 300, *La presa de Jerusalem por Tito*, et 371, *Muerte de Sofonisba, esposa de Masinisa*).

tien et Mairet portèrent de leur côté sur la scène italienne et française. Les Chroniques d'Espagne, en particulier celle de Florian de Ocampo¹, avaient conté tout au long cette histoire, que Tite-Live leur avait révélée, et Aguilar n'avait qu'à se laisser conduire. Sa comedia montre, en trois parties, d'abord Sophonisbe donnée comme épouse par le Sénat carthaginois à Syphax, quoiqu'elle aime Masinissa, — puis Masinissa avec l'aide des Romains triomphant de Syphax, lui arrachant Sophonisbe et forcé à son tour de la céder à Scipion, — Sophonisbe enfin échappant par la mort à la honte d'être traînée derrière le char du triomphateur. Voilà dans le théâtre d'Aguilar tout l'apport de l'histoire. Non qu'il manquât de connaissances. Il a donné dans *Los amantes* de savants détails sur les machines de guerre, sur « ces béliers métalliques dont le va-et-vient était redoutable »; il a transposé avec élégance en l'appliquant à l'expédition de Masinissa contre Syphax le fameux *veni, vidi, vici*². Mais il ne lui plaisait pas d'étaler son érudition.

Ses autres pièces, d'intrigue plus ou moins romanesque, mettent parfois en scène des ducs ou des comtes, des princes ou des marquis; ce sont des seigneurs de fantaisie. L'héroïsme traditionnel, celui dont les générations se content les prouesses, n'était pas le fait d'Aguilar.

Les sentiments héroïques ne lui conviennent pas beaucoup plus que les actions héroïques. L'honneur, dont les exigences tyranniques se manifestaient sans contrainte dans le théâtre de Tárrega, se rapetisse, s'humilie chez Aguilar, et sans cesser d'être ce qu'il doit être, je veux dire le respect que l'homme bien né se porte à lui-même et impose à autrui, il s'affirme le moins souvent possible. Ne nous laissons pas égarer par le titre d'une de ses comedias, « L'honneur vengé » (*La venganza honrosa*); il s'agit d'un mari que son épouse a abandonné pour suivre au loin un amant; la faute, dans ce cas, est si gros-

1. *Crónica general de España*, libro vº, cap. xxxvi, f. 319, édit. de Medina, 1553.

2. *Los amantes de Cartago*, II : « Los carneros de metal | con su importuno vaiven ». — « Llegó, peleó y venció. »

sière qu'il n'y a pas deux façons de la juger. Mais ce sentiment plus complexe et non moins impérieux, cette fierté chevaleresque qui exalte et magnifie les initiés, cet honneur qui a son code aux raffinements subtils, ses traditions compliquées, ses rites et ses mystères, celui-là n'inspire pas Aguilar, sans doute parce que l'idée n'en était pas très claire à sa cervelle plébéienne. A peine se laisse-t-il entrevoir dans quelques axiomes rapidement énoncés¹.

L'amour prendra-t-il la place que l'honneur laisse libre? Si les personnages féminins sont ceux qui se prêtent le mieux à la peinture de la passion, Aguilar allait être ici arrêté dès le principe : il connaissait mal la femme, ou du moins il n'a pas su la représenter dans toute la richesse de sa psychologie. Voyez, dans *La venganza honrosa*, Porcia, la femme adultère; aucune nuance, aucun progrès dans les sentiments; dès le début, elle se montre ce qu'elle sera à la fin, très tendre à son amant, franchement hostile à son époux. Ailleurs, dans *Los amantes de Cartago*, Sophonisbe, sur le point d'épouser Syphax, qu'elle hait féroceement, prend congé de son père par ces paroles hautes : « Je ne veux pas en cette occasion, bien que j'aie à la mort, recevoir, mon père, ta bénédiction, parce que l'attendrissement pourrait se glisser dans mon cœur². » S'attendrir! voilà une faiblesse interdite aux héroïnes d'Aguilar! Elles sont immuables comme des blocs, insensibles comme des roches. Peuvent-elles après cela représenter à nos yeux les nuances innombrables de la passion? L'amour chez elles naît brusquement, sans préparation, sans symptôme précurseur, et à peine né, il monte au paroxysme. Torcato et Amatilde, au second acte de *Los amantes de Cartago*, Norandino et Emilia, au troisième acte de *La venganza honrosa*, tombent subitement amou-

1. Celui-ci, par exemple, que l'honneur, une fois perdu, ne peut se recouvrer que de la main de celui qui l'a ravi (B. A. E., XLIII, 171 b), ou cet autre qu'un homme d'honneur, quand il doit la vie à autrui, c'est comme s'il ne l'avait plus (*ibid.*, 172a).

2. « No quiero en esta ocasion, | aunque voy, padre, á morir, | recibir tu bendición, | porque me puede infundir | terneza en el corazón. »

reux par une attirance irrésistible; peu importe qu'à ce moment Norandino se dissimule sous l'habit d'un maçon; l'instinct qui pousse Emilia vers lui n'est dupe d'aucun déguisement. Par une étrange contradiction, cet amour n'échappe pas, malgré sa brutalité, à l'empire de la volonté. Un personnage a beau être épris, il trouvera en lui assez de force pour maîtriser sa passion. Sophonisbe, aussi longtemps qu'elle est mariée à Syphax, repousse, quoiqu'elle l'aime, les avances de Masinissa; mais avertie, tandis qu'elle s'entretient avec lui, de la mort de Syphax, elle laisse sur-le-champ éclater sa tendresse avec autant d'énergie qu'elle en mettait à la contenir. Chez elle et ses pareilles, la volonté règne en maîtresse; l'amour souffle où il lui plaît, mais il ne se laisse voir qu'avec l'assentiment de ses victimes.

Cet amour domestiqué trouve sa forme parfaite dans le mariage; et c'est ici qu'éclate l'honnêteté foncière d'Aguilar. A ses yeux, le mariage suffit à tout, même à faire naître l'amour : « Une honnête femme, a-t-il écrit, aime parce qu'elle est mariée, mais elle ne se marie point parce qu'elle aime¹. » Nul n'a été plus convaincu que lui de la puissance, de la sainteté de l'institution matrimoniale; et si à son origine des intrigues et des compétitions malpropres, dont il a retracé quelques-unes, s'agitent trop souvent, elle n'impose pas moins le respect à ceux qui l'ont une fois subie. Dans l'aventure de Sophonisbe, Aguilar ne s'est pas appliqué à démonter les ressorts psychologiques d'une intrigue qui, malgré les efforts de tant de dramaturges et d'historiens, reste au fond passablement obscure; il a été surtout intéressé par le destin réservé à la femme coupable. Or, la faute de celle-ci c'est d'avoir subi à contre-cœur le mariage avec Syphax, mais la foi qu'elle lui a donnée, elle ne la viole pas, elle se borne, dès qu'il est mort, à se jeter dans les bras que Massinissa lui a tendus. Aguilar n'en approuve pas moins les duretés de Scipion envers elle;

1. *La fuerza del interés*, I : « porque la mujer honrada.... | quiere por estar casada, | mas no por querer se casa. »

par l'intention, sinon en fait, elle a péché et cela la condamne. Que si l'infidélité a été consommée, si l'épouse adultère s'est obstinée et complue dans son égarement, une mort ignominieuse sera le seul châtement digne d'elle. Une pièce entière, *La venganza honrosa*, a pour objet principal de démontrer cette thèse impitoyable. On y voit une jeune fille, Porcia, mariée contre son gré avec le duc Norandino. Sous le déguisement d'un mendiant, Astolfo, dont elle est aimée et qu'elle a toujours aimé, pénètre jusqu'à elle : ils concertent un enlèvement, qu'ils exécutent à la première occasion. Le mari outragé se venge en assassinant sa femme, et l'on voit le père de la victime approuver cette brutale vengeance. Aguilar aurait-il donc éprouvé, en écrivant sa pièce, cette folie de l'héroïsme qui est si contagieuse sur la terre castillane ? Nullement. Le père de Porcia, ce Titan de la vertu, symbolise l'inviolabilité de la foi conjugale, Norandino en est le vengeur, et tous deux, par leur exemple, prêchent une leçon de morale domestique. La pièce, dans l'ensemble, n'a rien d'une tragédie ; elle prétend, au contraire, montrer le sort habituellement réservé aux épouses infidèles¹ : c'est tout au plus un drame bourgeois.

Il y a dans le théâtre d'Aguilar une part de satire. Le citadin paisible et honnête qu'il était, bien assis dans la pratique de toutes les vertus, ne se privait pas de regarder d'un œil railleur les vices, les ridicules ou les abus de son entourage. Il était tout prêt à reconnaître à la noblesse un grand rôle, celui de donner l'exemple¹ ; mais, en fait, il la voyait empressée à faire le mal plutôt que le bien, et, dans ce cas, elle lui semblait particulièrement dangereuse. Ne nous laissons pas éblouir par des mérites usurpés. « S'il est bien d'être le fils de quelqu'un, il est encore mieux d'être le fils de ses œuvres². » Cette fière maxime, qui oppose la richesse acquise à la noblesse héritée, résume exactement la pensée d'Aguilar ; et sa pièce *El mercader amante* ne fait d'un certain côté que la développer. Le

1. B. A. E., XLIII, 172 c.

2. *Ibid.*, XLIII, 141 a. « Que si es bueno el hijodalgo | El padre de algo es mejor. »

gentilhomme D. García, tout fier de ses parchemins, y reproche à une jeune fille de vouloir épouser un homme « qui avec toute sa richesse est un simple commerçant, capable tout au plus d'entendre le langage des chiffres¹ »; la belle se rit du gentilhomme et donne son cœur à qui s'en est montré digne. La puissance de l'argent supplante le prestige de la race; une autre féodalité se constitue devant laquelle Aguilar s'incline, car s'il se montre impitoyable aux nobles, il a trop souffert de la pauvreté pour ne pas respecter la richesse. Celle-ci est à ses yeux une panacée universelle; elle tient lieu d'ancêtres, elle est « un sirop qui purifie le sang » et le purge de la roture². Elle se place dans la conception sociale du poète au sommet de la hiérarchie.

Des pièces qui s'inspirent d'idées pareilles, ne peuvent point manifester de vives aspirations vers l'idéal. On y discerne un sens très pratique de la vie. La vie (et l'idée, qui n'est point commune sur la scène en ce temps-là, mérite d'être retenue), la vie n'est pas une parade, c'est une affaire que chacun doit traiter au mieux de ses intérêts. Dans *Los amantes de Cartago*, où la vulgarité des sentiments frappe d'autant plus que la comedia par son sujet tend cette fois vers la tragédie, écoutez un peu les propos d'Asdrubal. A Masinissa, dépossédé de son royaume qui s'indigne d'être abandonné de tous, il déclare en substance : « C'est fâcheux, mais il faut s'y résigner parce que c'est inévitable. Autrefois, je n'aurais pas supporté les paroles désobligeantes que vous m'avez adressées, mais j'ai subi la déchéance de l'âge; vous, vous avez subi une déchéance morale; nous sommes quittes. » A sa fille Sophonisbe, qui se refusait à épouser un roi, il tient un langage encore plus positif : « Il faut non seulement accepter, mais désirer ce mariage, car il t'apporte un royaume, et pour des gens comme nous, qui

1. B. A. E., *ibid.*, 127 b. « ¿Posible es que a Belisario | quieres rendir tu belleza, | qu'es, con toda su riqueza, | un mercader ordinario, | un hombre que sólo entiende | de los cambios el lenguaje? »

2. B. A. E., XLIII, 137 c : « que al fin la persona rica | es hidalga, es noble y grave, | porque la hacienda es jarabe | que la sangre purifica. »

ne sommes pas de souche royale, l'aubaine est inespérée. » Le grand art, aux yeux de ce vieillard désabusé, ce sera donc de s'accommoder aux circonstances, d'évaluer d'un juste coup d'œil le parti qu'on en peut tirer et de réaliser sans délai les profits escomptés. Tant pis si les principes en souffrent ! Le père de Labinia, dans *El mercader amante*, veut tour à tour la marier avec D. García, avec Astolfo, avec Belisario, trouvant chaque fois des raisons excellentes pour justifier ce choix dont il espère seulement son avantage. Universelle capitulation de l'héroïsme et de la chevalerie ! La veulerie triomphe et s'étale. Au conflit de l'amour et du devoir, de la passion et de l'honneur s'ajoute ou se substitue, selon le cas, le conflit de l'intérêt et de l'amour, de l'égoïsme et de l'honneur.

Il en résulte que le théâtre d'Aguilar semble sinon plus vrai, du moins plus proche de nous que les comedias des autres dramaturges. Ses personnages perdent moins souvent le contact avec la terre. Faut-il là-dessus prononcer le mot de réalisme ? Ce serait trop dire. Aguilar n'a pas songé à copier intégralement la réalité ; ni on ne mange ni on ne dort dans ses pièces, mais tout de même des sentiments et des préoccupations y interviennent, vulgaires, si l'on veut, mais inévitables et qui agissent plus constamment au cours de la vie humaine que les nobles ambitions ou les visées orgueilleuses. L'honneur, quoi de plus beau ? Mais on n'en vit pas, si quelquefois on en meurt. De l'intérêt, au contraire, l'influence se retrouve à tous les tournants de notre destinée. « La force de l'intérêt », a-t-il intitulé une de ses comedias ; ce serait aussi bien la devise de son théâtre presque entier. Lisez cette pièce-type : de toute part s'y montrent des appétits de richesse et de plaisir. On y voit Grisanto, secrétaire d'un grand seigneur, supplanter son maître dans le cœur de la belle Emilia. Il prête au père d'Emilia de l'argent qu'il a emprunté de son côté à une femme éprise de lui : il offre en son nom à Emilia des bijoux qui ont été achetés pour elle par un autre amoureux. La jeune fille se laisse prendre à cette générosité factice ; puisqu'elle y trouve son compte, elle donne son cœur à Grisanto. Une terrible

désillusion l'attend : ce même Grisanto, qui la courtisait si tendrement, l'abandonne dès qu'un rival lui achète à bon prix le poste de faveur qu'il occupait auprès d'elle, et la morale de l'histoire tient dans cet adieu qu'il lui adresse : « Toi, tu m'as aimé par intérêt; moi, je t'oublie par intérêt¹ ». Des propos à ce point cyniques amusent ou scandalisent, mais ils ne visent pas à peindre les hommes plus beaux ou plus grands que nature. Aguilar ignore l'emphase, celle des mots aussi bien que celle des sentiments; il dédaigne le panache. Ce souffle si vif qui purifie l'atmosphère dans les pièces d'un Lope ou d'un Castro, ce vent salubre qui descend des plateaux et balaie la pestilence humaine, ce n'est plus ici qu'une brise tempérée, alourdie des effluves dont elle s'est souillée au contact des hommes. L'âme espagnole, telle qu'Aguilar nous la montre, a perdu quelques degrés de chaleur. Au culte du devoir elle substitue le calcul des profits.

Laideur d'une société où la noblesse et la richesse écrasent les roturiers indigents, — vilénie d'une humanité empressée à supputer avant tout les gains et les pertes, — ces constatations auraient pu chez Aguilar provoquer un mouvement de révolte. Son esprit était trop pondéré pour qu'il s'abandonnât à d'inutiles protestations. Il observait ses semblables, il évitait de les juger.

De sa verve piquante et discrète on prendra une idée en lisant le début de *El mercader amante* : c'est une querelle entre deux vieux écuyers, d'autant plus farouches dans leurs propos que leurs bras sont moins robustes, d'autant plus empressés à se provoquer qu'il sont fermement décidés à ne pas se pourfendre. Et les paroles de se croiser, et les bravades de s'entrechoquer : « Le mieux, c'est de nous tuer tout d'abord, et nous examinerons après pourquoi nous nous sommes tués », — jusqu'au moment où Astolfo vient mettre le holà avec une bienveillance bourrue. Des scènes de ce genre donnent la note exacte d'Aguilar : le ton est tempéré, la bonne humeur empêche

1. « Tu por interes quisiste, | yo por interes olvido. »

che l'irritation. L'âme était trop candide, le cœur trop bienveillant pour que l'observateur se changeât en Juvénal. En vain a-t-il vécu auprès des grands dans un poste qui aurait pu faire de lui, comme de notre La Bruyère, un censeur redoutable; c'est le peuple qu'il a regardé plus volontiers, et c'est à lui qu'il est redevable de quelques-unes de ses inspirations les plus heureuses, de ses tableaux les plus pittoresques. Dans *La venganza honrosa* (acte I) il nous montre une grande dame faisant l'aumône, dans la cour de son palais, à des miséreux, à des soldats libérés; ailleurs (acte III), nous entrevoyons un chantier de maçons où la conversation ne chôme pas. Un joaillier, à l'acte premier de *La fuerza del interés*, étale ses marchandises avec l'aide de ses commis, soieries authentiques de Chine, tissus d'Italie, perles et grenats, branches de corail, porcelaines des Indes orientales, fleurs artificielles et gants parfumés, colliers et rivières de diamants¹. *El mercader amante* nous conduit à une vente d'esclaves sur la place publique, et dans *El gran patriarca* nous assistons à l'aube, sur la place publique, à l'embauchage des ouvriers agricoles. Jolie scène en vérité, si elle ne laissait point un arrière-goût d'amertume! L'un, Vermejo, se lamente de toucher à grand peine un salaire quotidien de trois blanquilles (*tres blancas*) : combien de fois ses enfants ont-ils manqué de pain à l'heure du souper! Un autre, Machado, refusera de travailler à si mauvais compte : mieux vaut chômer l'année entière! Berruga, qui arrive le dernier, ne s'attarde pas à récriminer, il organise la lutte contre les patrons : « Puisque ceux-ci, à la manière des sangsues, boivent le sang du pauvre, accordons-nous contre eux et refusons d'aller aux champs à moins de trois réaux². » L'inévitable

1. A rapprocher d'une scène analogue où un joaillier est aussi mis en cause, dans *El gran patriarca*.

2. BERRUGA. — » Ya veys que cada día nos engañan
los que son sanguijuelas, que se beben
la sangre de los pobres.

MACHADO. — Pues que importa?

BERRUGA. — Para que no se burlen de nosotros,
hagamos entre todos un concierto... »

lâcheur apparaît en la personne de Machado, qui accepterait maintenant pour prix de son travail l'aumône la plus dérisoire. Force lui est cependant de faire bloc avec ses compagnons : les cultivateurs, en arrivant sur la place pour recruter leur personnel, doivent subir les conditions du meneur. N'est-ce point une surprise de trouver dans une pièce religieuse, à l'aurore du dix-septième siècle, la vivante peinture d'un syndicat ? Quelle sympathie pour les pauvres, quel regard attentif aux moindres manifestations de la vie valencienne se révèlent chez le poète qui l'a tracée !

Il aimait tous les aspects de la cité, il observait tous les usages du peuple. Ses comparaisons, ses métaphores lui viennent souvent des objets ou des être familiers. Comme Tárrega, il assimile un cœur blessé par l'amour et qui se replie sur lui-même dans l'attente de la mort, à un ver à soie qui s'ensevelit dans le cocon¹. Ailleurs les desseins changeants et flexibles de Syphax le font penser aux roseaux qui se courbent et frissonnent au bord des canaux d'arrosage². A d'autres moments, les dictons où la sagesse populaire se condense lui revenaient à la mémoire et s'inséraient dans la trame de ses vers : « Les traîtres sont comme les puces ; si on ne les coupe pas en morceaux, ils reviennent toujours³ » ou encore : « Charité bien ordonnée commence par soi-même⁴, » ou enfin : « Entendre la messe et déjeuner ce n'est pas perdre la journée⁵. » Parfois des tableaux plus complets s'imposent à son souvenir, telles les parties fines que l'on faisait au Grao⁶. Un pêcheur, qui avait aménagé au bord de la plage un vide-bouteilles à l'usage des promeneurs, y introduit en ces termes une nombreuse société : « C'est un véritable mois de mai. Auprès des baraques, nous avons fait un jardin, entouré de jasminés et de basilics en pots.

1. B. A. E., XLIII, 165 b.

2. *Amantes de Cartago*, I.

3. B. A. E., XLIII, 172 a.

4. *Ibid.*, XLIII, 168 b.

5. *El gran patriarca*, I.

6. *La suerte sin esperanza*, II.

Là, parmi de jolis parterres, vous trouverez des plats d'oreillettes, des limes, de la crème, du saucisson, des prunes, des guignes. Il y aura du chapon, du faisan..., des canards et des cailles, il y aura surtout un pâté si bien garni qu'il représente l'arche de Noé. » L'appétissante mangeaille ! Et n'est-ce pas un trait de mœurs bien observé que la joie de cette franche repue dans un site propice ? Ainsi dans ces comedias nous voyons affleurer un art très proche du peuple, qui puise le suc et la saveur au plus profond du terroir, un art qui observe plus qu'il n'invente, qui n'arbore pas une parure criarde à la manière des paysans endimanchés, qui au contraire saisit le charme des êtres et du paysage sous leur aspect le plus vulgaire. Aguilar, qui était sorti du peuple, a toujours gardé la fierté de sa naissance ; ses idées la trahissent, son art en découle. Parti du peuple, il ne s'en est éloigné par ses ambitions littéraires que pour revenir à lui en connaissance de cause.

La fidélité du poète à ses humbles origines n'a pas fait obstacle à son habileté professionnelle. Loin de là : le mérite de son théâtre réside principalement dans la rencontre de ces qualités souvent inconciliables : la spontanéité et le savoir-faire. L'artiste, chez lui, corrigeait l'artisan. Suivons-le dans son travail.

Le point de départ, c'est le choix du sujet, la construction de l'intrigue. Le hasard a voulu qu'il ait traité dans *La suerte sin esperanza* à peu près le même sujet que Tárrega a traité dans *El esposo fingido*. De part et d'autre, un cas de bigamie s'offre à nous, mais il est dans le principe inégalement odieux. Chez Tárrega un Français, lubrique et couard, déjà marié dans son pays, épouse en Espagne, par une sorte de forfanterie, une innocente jeune fille. Chez Aguilar, le second mariage du bigame se produit dans des circonstances qui l'excusent. Lamberto, qui habite Saragosse, épouse à Valencia par procuration la belle Lavinia, qu'il n'a jamais vue. En chevauchant dans les rues de Saragosse il tombe et se blesse. Recueilli chez des voisins, il courtise doucement la jeune fille de la maison et, surpris par

son frère, il est contraint de l'épouser. La situation est irrégulière, c'est entendu, mais l'irrégularité n'a pas été voulue par Lamberto, elle lui a été imposée. Le même souci d'atténuation se marque dans la suite de la pièce. Tárrega nous montre le mari, dès qu'il rentre en France, sacrifiant sa seconde épouse à la première, assignant à cette infortunée le rôle d'une domestique, s'associant aux rigueurs que la rivale réclame contre elle. Chez Aguilar, au contraire, tout s'arrangera sans difficulté : il suffira de remarquer que le mariage a été un mariage forcé, et aussitôt, conformément à la jurisprudence de ce temps, il sera déclaré nul, puis, comme la victime de ce coup de force est restée pure, elle se mariera sans difficulté à un tiers. Au total, c'est du côté de Tárrega que sont les horreurs répugnantes, c'est du côté d'Aguilar que les événements s'apaisent, que les personnages se lénifient. L'un institue un duel inexorable entre les deux épouses, celle-ci louve affamée de sang, celle-là brebis devenue enragée; l'autre promène tour à tour notre sympathie du mari à chacune des épouses, sans mettre en pleine lumière le conflit qui les sépare, sans même prendre parti. Tárrega a réussi mieux qu'Aguilar à tirer du sujet tout ce qu'il pouvait donner; il en a seul dégagé l'intérêt réel et tragique. Pour le gros œuvre de l'invention, les arguties ne suffisent pas : il y faut une vigueur qui n'était pas le fait d'Aguilar.

S'il s'est laissé quelquefois dominer par ses sujets, il reprenait l'avantage dans l'agencement des parties. Il est un des rares dramaturges espagnols qui ait eu le sentiment que l'action dramatique comporte des étapes et que chaque subdivision a son unité, d'ailleurs subordonnée à l'ensemble. L'*acte* correspond aux phases principales de l'intrigue. Dans *La venganza honrosa*, le premier acte représente l'abandon du foyer conjugal par l'épouse adultère; le second montre, par un revirement saisissant, le mari au pouvoir de l'épouse adultère; le troisième expose le châtiment de l'épouse et de son complice. Rien de plus correctement composé. Le *tableau* comprend, à l'intérieur d'un acte, toute la portion de la pièce incluse entre deux moments où la scène reste vide. Or, Aguilar a toujours pris soin que la fin

d'un acte coïncidât avec la fin d'un tableau, et c'est une précaution que Tárrega, pour ne citer que lui, ne s'est pas toujours imposée. La *scène* enfin se marque, à l'intérieur de chaque tableau, par l'entrée et la sortie des personnages, et Aguilar ne s'est jamais dérobé aux occasions qui s'offraient. La « scène à faire », il l'a faite. Voyez plutôt dans *La venganza honrosa* cette entrevue du mari avec son épouse au moment où celle-ci est déjà décidée à le trahir, ou encore ce pathétique jugement que l'infidèle Porcie rend contre son mari devenu son prisonnier. Il y a là, dans des limites un peu étroites, un chef-d'œuvre d'architecture dramatique.

Capable de distribuer la matière d'une pièce entre chacune de ses parties, Aguilar a su équilibrer ces parties entre elles, conserver à chacune son importance réelle, lui garder son relief sans offusquer l'éclat des voisines. Cette optique théâtrale, il a montré dans *El mercader amante* qu'il en savait tous les secrets. Un riche marchand, également amoureux de Labinia et de Lidora, les veut mettre à l'épreuve avant d'opter entre elles. Il fait passer sa fortune au nom de son secrétaire Astolfo et se déclare ruiné. Dès lors, Lidora le dédaigne, Labinia l'aime plus que jamais : il va épouser Labinia. Est-ce cette intrigue banale qu'il faut admirer ? Nullement, mais l'art avec lequel Aguilar en a relevé la banalité. Belisario, le marchand, se prend à son propre piège ; il se persuade que non seulement sa fortune mais que Lidora, qu'il aime exclusivement à cette heure, sont perdues pour lui à jamais par les intrigues d'Astolfo ; et c'est ici une contre-partie imprévue et plaisante à la donnée fondamentale. D'autres broderies s'ajoutent encore, des prétendants rôdent autour des belles, un père cupide offre sa fille au plus riche, et tout cela forme des entrelacs capricieux, sans que cette bigarrure fasse tort à l'ensemble. Ni la netteté, ni la clarté n'en souffrent, parce que les moindres détails sont subordonnés à l'idée principale. Cette idée, ce n'est pas seulement que la femme, volontiers inconstante, s'attache surtout aux apparences, c'est encore qu'on ne badine pas avec l'amour. Vérité double qui se déploie dans chaque acte, dans

chaque tableau, dans chaque scène en méandres ingénieux. Au total, une des caractéristiques du talent d'Aguilar, c'est la convergence des effets. Il prépare ses personnages, ses intrigues, ses tirades de loin et minutieusement. Lorsqu'il nous les présente, nous sentons que, les données de la pièce une fois admises, ils ne doivent pas être autrement qu'ils ne sont.

Faisons, à la suite d'Aguilar, un pas de plus. Après l'ensemble, après les grandes lignes de chacune de ses pièces, voyons-en le détail : c'est ici qu'il triomphe. Son style a ce premier mérite d'être d'une limpidité cristalline. Que l'on compare, puisqu'ils ont écrit vers la même époque, une tirade de Virués ou de Tárrega avec quelques strophes d'Aguilar. Quelle différence de l'un à l'autre ! et quel progrès vers la clarté ! Peut-être l'énergie de la pensée s'est-elle atténuée en s'exprimant sous une forme moins abrupte, mais les spectateurs jadis, les lecteurs aujourd'hui apprécient la bonne grâce d'un écrivain qui n'exige d'eux aucun effort. Pour se rendre accessible, il n'a point cru nécessaire de se condamner à la platitude. Il est ingénieux sans être contourné, spirituel sans être maniéré. A la différence de Tárrega, l'esprit chez lui s'abaisse rarement au calembour. Son domaine propre c'est l'ironie, une ironie qui glisse sans appuyer, qui pique sans blesser, qui dénonce les travers humains sans avoir l'air d'y toucher. « Il est très juste, déclare-t-il quelque part, qu'un amoureux, dès qu'il devient le mari, plaise moins à celle qu'il aime¹. » Cette remarque, jetée en passant, surprendrait pour un peu notre assentiment. Telle est bien la manière d'Aguilar, insinuante et réservée, pleine de discrétion et d'humour. Il arrive parfois que l'esprit de mot donne un ragoût nouveau à la pensée : « En fait de mariage, déclare Aguilar, mieux valent des ducats qu'un duché². » Ainsi, se soutenant l'une l'autre, l'observation la plus fine et l'expression la plus ingénieuse vont de pair dans les comedias de notre poète ; et c'est précisément à cet accord

1. B. A. E., XLIII, 173 c.

2. *Ibid.*, XLIII, 129 c.

entre la forme et le fond qu'il doit d'être resté toujours intelligible.

L'expression la plus claire est-elle toujours la plus naturelle? Aguilar n'en doutait pas, et son style témoigne dans les moindres détails de l'horreur du convenu. Lui, le lauréat de tant de jeux floraux, il n'a pas craint de s'insurger contre les artifices de langage que la mode imposait autour de lui. Écoutez un rimeur amoureux dans ses divagations; il lui faut, pour tracer le portrait de sa belle, plus de rubis, de perles, de diamants, de jaspe ou de corail que la création n'en a jamais produit: il ne s'aperçoit pas, le malheureux, qu'à comparer le visage aimé à tant d'objets précieux, il l'assimile tout simplement à la boutique d'un joaillier¹! Il se peut qu'Aguilar n'ait pas toujours évité ces élégances factices et banales dont il dénonçait si bien le ridicule. Il y a, pour ne pas citer d'autres exemples, à l'acte second de *El gran patriarca* une chanson où les Nymphes du fleuve Jucar déploient une chevelure blonde — plus belle que l'or du Potosi! — et laissent couler des gouttelettes d'eau — qui semblent un déluge de perles! Il suffit que la meilleure part du trésor soit pure des alliages suspects, et c'est le cas pour notre poète. Il fait dire à ses personnages précisément ce qu'on attendait, non seulement en rapport avec leur caractère, mais encore en rapport avec la situation. A peine pourrait-on lui reprocher un rien de coquetterie; il est trop correct quelquefois et trop rigoureusement châtié, mais toujours il reste assez souple pour que la libre allure du dialogue n'en soit pas compromise.

Est-ce à dire qu'il s'exprimera continuellement du même ton? Au contraire, il appropriera son style aux divers mouvements du cœur humain. Selon la situation et le personnage, il sera tendre ou pathétique, verbeux ou concis. Un badinage comme *El mercader amante* s'élève sans effort en quelques passages au ton de la tragédie. Lisez la scène où Belisario, pris au piège qu'il a lui-même tendu, s' imagine qu'Astolfo lui a ravi le

cœur de Labinia. En vain, Labinia a résisté autrefois à tous les rivaux de Belisario ; à eux maintenant elle réserve ses faveurs : « Où est, ô Labinia, ce cœur impénétrable sur lequel j'ai vu se briser une épée ? La résistance passée ne sert plus de rien aujourd'hui ; jadis c'est l'épée qui a plié, maintenant c'est le cœur qui plie, car l'intérêt est plus puissant sur une femme que le pur et parfait amour¹. » Il y a loin de cette apostrophe solennelle aux rodomontades des vieux écuyers par lesquelles la pièce s'ouvre. Pourtant nulle gêne ne résulte de cette diversité. La transition se fait doucement et sans qu'il y paraisse.

Plaisir délicat de découvrir dans des comedias, où trop d'auteurs ont abdiqué toute prétention littéraire, ces oasis si opportunément disposées que nous ne sommes ni surpris de les rencontrer ni attristés de les quitter ! Bélisaire, le marchand amoureux, lorsqu'il déclare sa passion à Labinia, invoque, muets témoins de son bonheur, les cieux « semés d'étoiles et séjour de la joie », les sources « à la fraîcheur cristalline », les arbres, les montagnes, les oiseaux, bref la nature entière, dans laquelle il voit se refléchir l'image de sa bien-aimée², et c'est proprement du lyrisme. Il n'en faut pas tant à l'ordinaire pour nous entraîner dans les hauteurs : une comparaison y suffit. Tantôt des domestiques s'enrichissent aux dépens de leur maître « comme des rejetons qui naissent d'un arbre vieux et desséché³ », tantôt Syphax ruine le royaume ennemi, semblable « à l'impitoyable vent qui descend des Alpes à l'approche de l'hiver et en un instant flétrit tous les arbres, depuis le tronc épuisé jusqu'à la pousse la plus tendre⁴ ». C'est peu de chose et cela suffit : la flamme poétique ne s'éteint plus dès qu'elle a une fois brillé. Ne craignez pas que l'impression finale soit trouble ou confuse ; la prose et la poésie voisinent ici en parfaite harmonie. Les tirades les plus soignées ne s'affichent pas comme des morceaux de bravoure. C'est peut-être

1. B. A. E., XLIII, 140 b.

2. *Ibid.*, XLIII, 132 a.

3. *Ibid.*, XLIII, 126 c.

4. *Los amantes de Cartago*.

le plus grand mérite d'Aguilar d'avoir excellé dans les détails sans s'y perdre jamais, d'avoir finement poli chaque parcelle de sa mosaïque sans négliger l'effet d'ensemble.

Que ces comedias soient faites de main d'ouvrier, nul après cela ne le contestera. Mais, précisément, la trace de la main n'y est-elle pas encore trop visible? Reprenons à la suite d'Aguilar la course que nous venons de faire avec lui, et voyons si l'excès du bien n'a pas entraîné quelque mal.

Il savait voir l'intérêt d'un sujet, en adoucir les aspérités, le rendre propre au théâtre. Mais n'a-t-il point quelquefois, trop confiant dans son habileté, mis à la scène les aventures les moins dramatiques? Dans les deux pièces religieuses qu'il a écrites, son effort s'est réduit à appliquer une recette, dont la formule nous a été livrée par Suárez de Figueroa. Rien de plus facile à confectionner, d'après lui, qu'une comedia *de santos* : « Il faut représenter en premier lieu les enfances du saint, ensuite ses actions vertueuses, et dans le dernier acte ses miracles et sa mort; ainsi la comedia atteint au degré de perfection qui convient à un auditoire rustique¹ ». Voilà le patron sur lequel Aguilar a ajusté ses comedias sacrées. L'une d'elles, *Vida y muerte del santo Fray Luis Bertrán*, nous montre les mérites, les prédications, l'apothéose d'un moine valencien auquel la papauté venait précisément de concéder les honneurs de la canonisation. Dès 1583, Louis Bertrán avait été célébré dans un long poème en octaves, *Historia del B. P. Fr. Luis Bertrán*, dont l'auteur Fr. Louis Martí était lui-même un religieux. Aguilar s'est-il inspiré de ce devancier? En tout cas, il ne manquait pas de sources auxquelles se documenter.

Le personnage change, mais la méthode reste la même dans *El gran patriarca*. Nous voyons le patriarche tout jeune encore, quoique déjà évêque, subir les assauts d'une femme qui, sous un déguisement masculin, pénètre jusqu'à lui et tente de le

1. *El pasajero*, alivio 3^o : « Pónense las niñeces del santo en primer lugar : luego sus virtuosas acciones, y en la última jornada sus milagros y muerte, con que la comedia viene á cobrar la perfección que entre ellos [los villanos] se requiere. »

séduire. Bientôt, il est nommé à l'archevêché de Valencia, et tout le second acte est rempli des bienfaits qu'il répand sur son nouveau diocèse, purgeant la région des brigands qui l'infestent, assistant dans une crise d'hydropisie le moine Louis Bertrán, accordant en sa qualité de vice-roi aux criminels repentants remise de peine ou grâce totale. Sa réputation et son autorité grandissaient : il se sentit enfin capable (et c'est l'objet du troisième acte de nous le montrer dans cette phase suprême) de mener à bien avant sa mort les deux entreprises qui furent la grande pensée de son règne, d'une part l'expulsion des Morisques, d'autre part la fondation du Collège de Corpus Christi. Après ce double triomphe, il s'éteignit, chargé d'années et de gloire. Aguilar ne craignit pas de montrer sur la scène, au sommet d'un catafalque, sa dépouille mortelle, entourée de cierges et parée de guirlandes fleuries, de même qu'il nous avait montré, à la fin de son autre comedia, saint Louis Bertrán assis dans un trône parmi un cortège de séraphins, brandissant d'une main un calice, de l'autre une croix et vêtu d'un manteau céleste sur lequel des étoiles brillaient. L'originalité du poète se manifeste tout juste au cours de la pièce dans quelques scènes d'un aimable réalisme, celle par exemple où des jeunes filles, célébrant au village d'Algemesi la fête de la Saint-Jean parmi les musiques, les sonnaillles, les chants, sont mises en fuite, telles les blanches colombes, par l'arrivée de brigands que le patriarche de Ribera ne tardera point à vaincre. Mais ces créations du poète se glissent ici comme en contrebande. Aguilar ne se sentait pas libre. Il a obéi à la consigne qu'il avait reçue.

Le sujet de ses pièces étant trouvé, après qu'il en avait docilement adapté les données au type officiel de la comedia, découpant sa matière en trois actes et chaque acte en plusieurs tableaux, alors du moins a-t-il lâché la bride à sa fantaisie ? Rien ne l'en détournait, si ce n'est une certaine paresse qui porte l'homme à se contenter des habitudes qu'il a une fois prises, et en fait il a cédé à cette paresse. Plutôt que de varier dans chaque cas la forme qu'il donnait à ses pièces, récits ou

descriptions, portraits ou discours, monologues ou dialogues, il a recouru de préférence au monologue, non par nécessité, mais par accoutumance : c'était une habitude une fois prise et qu'il a toujours gardée. Or, quelle est au théâtre l'utilité du monologue ? Il nous offre le spectacle d'une âme qui cherche à voir clair en elle-même, qui s'inquiète de ce qu'elle a fait pour mieux savoir ce qu'elle doit faire. De ces monologues véritables il y en a quelques-uns chez Aguilar¹. D'ordinaire, le monologue pour lui n'est pas autre chose qu'un procédé : il s'en sert pour révéler, non pas l'état d'âme, mais les projets des personnages ; de ce qui devrait être un instrument d'analyse il a fait une simple « ficelle ». Aussi place-t-il habituellement ses monologues à la fin d'un tableau, c'est-à-dire avant le moment où la scène va rester vide. Cela lui donne le moyen de résumer ce qui précède, d'annoncer ce qui va suivre : bref, d'établir une transition de l'un à l'autre tableau. Voyez, par exemple, le troisième acte de *El mercader amante* ; à la fin du premier tableau se place un monologue de Loaisa ; à la fin du second, un monologue de Astolfo ; à la fin du troisième, un nouveau monologue de Astolfo, et ainsi de suite. Bien entendu, réduit à cet objet, le monologue devient bref et anodin ; il vaut moins pour les personnages dont il n'éclaire pas la psychologie, que pour les spectateurs auxquels il épargne la moindre incertitude. Aguilar fait penser à ces professeurs consciencieux qui n'entament pas une leçon nouvelle sans une récapitulation préliminaire. Bonne méthode pédagogique, mais recours médiocrement dramatique, quand du moins il se produit avec cette constance et cette ingénuité !

Du magister, Aguilar avait d'autres défauts qui se marquent dans le détail de ses pièces. Quiconque enseigne, prend des habitudes de parole. Un écrivain, condamné par son métier à noircir force feuillets, en vient très vite, sans même s'en rendre compte, à un psittacisme analogue. Aguilar s'était constitué

1. B. A. E., XLIII, 169 b, le monologue de Porcia sur le point d'abandonner son mari pour son amant.

un approvisionnement d'idées ou d'expressions, auquel il avait sans cesse recours. Un de ses personnages est-il sur le point de donner un conseil à son interlocuteur? Il est rare que celui-ci, prenant les devants, ne déclare point : « Si tu ne t'es jamais trouvé dans une situation analogue à la mienne, épargne-moi ton conseil ; car m'engager dans une voie que tu n'as pas toi-même éprouvée, c'est vouloir te tromper, c'est vouloir m'offenser¹ ». Cette réserve préliminaire, qui se produit presque automatiquement chaque fois qu'un conseiller ouvre la bouche, c'est chez Aguilar une véritable manie. Ordinairement, il répète des métaphores ou des comparaisons plutôt que des idées. Combien il a usé, au sens figuré, de ce mot banal de *cuchillo* ! Tantôt les faveurs qu'une dame accorde à son amoureux, sont « un couteau d'amour, aiguisé sur sa beauté². » Tantôt les soucis semblent « un couteau en bois³ » : tant ils nous font souffrir à pénétrer lentement dans nos chairs ! Ailleurs, la famine que Scipion impose à des soldats assiégés, est le « couteau » dont il tranchera le fil de leur vie⁴. Le « lierre », *hiedra*, a été seul à supplanter le « couteau » dans les faveurs d'Aguilar. « Je te mériterai une couronne de lierre verdoyant⁵ », déclare Sophonisbe à son père. « Je croyais, s'écrie Astolfo en apprenant le mariage de Porcia avec un autre, je croyais qu'elle allait couronner de lierre le mur de ma fidélité⁶ ». Et Astolfo, comme Sophonisbe, fait rimer le mot *hiedra* avec *piedra* : tant il est vrai que l'image était devenue, pour Aguilar, un cliché ! Tout juste y changeait-il quelques détails, comme dans *La fuerza del interés*, où un amoureux supplie sa belle qu'elle « n'éloigne pas du mur de la tendresse

1. Cette idée est exprimée notamment dans *Los amantes de Cartago*, I :

« SIFACE. — Pues, Teleuco amado, | nunca des consejo en cosa | que por tí no haya pasado. | Porque en dejando de ver | de la experiencia el espejo, | el de mejor parecer | muchas veces da un consejo | que conseja viene a ser. »

2. B. A. E., XLIII, 131 c.

3. *Amantes de Cartago*, I.

4. *Ibid.*, II.

5. *Ibid.*, I.

6. B. A. E., XLIII, 165 b.

le lierre de l'espérance¹ ». Tant pis si le mouvement de la pièce est quelquefois ralenti par ces répétitions ! Aguilar ne pensait pas que le style pût sembler trop orné. Le messager qui vient annoncer à Bélisaire qu'il est ruiné, se gardait de communiquer la nouvelle en toute simplicité. Il figiole son récit, le sème d'antithèses, le saupoudre de traits d'esprit. Les ondes y sont *argentées* et les rivages y sont *dorés*. Les vagues y sont qualifiées d'envieuses, parce qu'elles ne cessent de murmurer, et le reste à l'avenant². Toujours l'écrivain chez Aguilar sent un peu la boutique, non plus la boutique du passementier, celle de son père, mais la boutique où l'on débite les épithalames, façonne les poèmes, lime les sonnets et ajuste les comedias.

Il serait injuste de s'en tenir à ce jugement sur un poète dont le principal défaut fut de trop aimer le travail bien fait. Dans le groupe valencien, il a représenté excellemment ces qualités moyennes et tempérées, dont le mexicain Jean Ruíz de Alarcón devait offrir une autre incarnation. Ennemie des nuances trop criardes, son originalité a été contrariée par les misères de son existence, asservie par le métier. Cela seul suffit à le distinguer de son contemporain Tárrega, avec lequel on s'est habitué à le confondre. Leur gloire commune, c'est d'avoir acclimaté à Valencia la comedia partout triomphante, c'est d'avoir répondu des premiers à l'appel que Lope de Vega avait lancé ; mais, sous l'uniformité apparente de leurs œuvres dramatiques, celui que sa profession condamnait à un discret effacement s'est affirmé avec une violence parfois farouche, tandis que son compagnon, sans autre contrainte que celle de sa nature et de sa pauvreté, a discipliné jusqu'à l'excès un talent aimable et délicat.

1. Acte III.

2. B. A. E., XLIII, 128 a.

III.

Parmi les sectateurs valenciens de la comedia, ils sont deux, Tárrega et Aguilar, qui par la date de leur naissance forment à leurs compatriotes une sorte d'avant-garde. Supposé qu'à Valencia une voie nouvelle ait été ouverte au théâtre national, ce sont eux seuls qui ont pu en tracer la direction, en aplanir les accidents. Il ne s'agit plus maintenant de déterminer la nuance particulière de leur talent, mais, puisque les écrits destinés à la scène mettent en œuvre un ensemble de procédés, puisque, au temps de Tárrega et d'Aguilar, ces procédés se sont, en Espagne, fixés sous une forme longtemps immuable, ne peut-on pas préciser la part qu'ils ont prise à cette élaboration ?

Les événements, à cette époque, se sont précipités. Un seul recours paraît valable, celui de la chronologie. Il faudrait, pour bien faire, remettre à leur place dans la chaîne des temps non pas seulement la personne de Tárrega et celle d'Aguilar, mais chacune de leurs œuvres, celles aussi de leurs contemporains. De l'une à l'autre, dans la lignée ainsi reconstituée, on suivrait les progrès confus qui ont préparé le règne de la comedia.

Le malheur, c'est qu'une pareille entreprise est aujourd'hui impossible et qu'on n'entrevoit même pas qu'elle doive un jour être menée à terme. Dans la production ininterrompue et jaillissante du théâtre espagnol, c'était un mince incident que la naissance d'une œuvre nouvelle. Abandonnée trop souvent par l'auteur, comme ces enfants qu'une main anonyme déposait dans un tour à la porte des couvents, nous étonnerons-nous qu'elle ne nous apporte pas avec elle tous les détails que notre curiosité désire ? Le cas de Tárrega est particulièrement déconcertant : nous n'avons pas sur ses pièces un seul renseignement qui ne soit postérieur à sa mort. Comment donc allons-nous classer les dix comedias qu'il nous a léguées ? Une seule porte en elle des signes révélateurs. *El prado de Valencia*. Il y est question

du célèbre corsaire anglais Drake et de son expédition en quête d'un passage vers le Nord : cela nous reporte à l'année 1586. D'autre part, l'action de la pièce se déroule, tandis qu'une épidémie de peste faisait peser une sorte d'interdit sur la côte orientale d'Espagne; or, c'est en 1588 et 1589 que le fléau ravagea la Catalogne et un peu aussi la région de Valencia. Il est donc probable que la comedia date de 1589, l'année même où Lope de Vega séjournait à Valencia. Le tournoi dont elle contient une brillante description, n'eut certainement pas lieu avant le 14 septembre 1590, puisqu'il fut organisé à l'occasion du mariage de Doña Lucrecia de Moncada avec D. Francisco Palafox, seigneur d'Ariza; encore faut-il noter qu'entre le tournoi et la relation du récit l'un des joueurs, D. Juan Pardo de la Casta, avait eu le temps de mourir, comme le texte même le donne à entendre. Il n'est pas assuré cependant que *El prado* soit postérieur à ce tournoi; la narration de Tárrega ne fait pas corps avec la pièce, comme les allusions à Drake et à la peste; sur cet ornement postiche, qui a pu être ajouté à la veille d'une reprise pour donner à l'œuvre un faux air de nouveauté, on ne saurait juger de l'ensemble qui doit être reporté, jusqu'à preuve du contraire, à l'année 1589.

C'est à peu près tout. Un manuscrit de *La sangre leal de los montañeses de Navarra*, qui est conservé à la Bibliothèque Nationale de Madrid, porte à la fin une indication fort précise. « Achevé le 27 octobre 1600¹ ». Mais la date s'applique à la copie, non à la composition de la comedia. Tout au plus peut-on penser, puisqu'on en établissait un double, que la pièce était en cours de représentation et que, par conséquent, elle avait été mise à la scène depuis peu. Au total, deux pièces sur dix dont nous savons ou nous soupçonnons la date.

Sur Aguilar, les renseignements n'abondent pas davantage. Toutefois il vivait encore tandis qu'on imprimait ses pièces, et par là il est plus aisé de suivre les étapes de son labeur. Une pièce, qui est d'ailleurs perdue, *El crisol de la verdad*², fut

1. « Acabóse á 27 de octubre de 1600 ».

2. D'après Diego de Vich dans son *Dietario*. Bibl. Serrano Morales.

représentée pour la première fois à Valencia le lundi 4 octobre 1619 : c'est une preuve qu'il ne s'est jamais retiré du théâtre et qu'on peut à toutes les dates y chercher les traces de son passage. Trois de ses comedias, imprimées dans les *Doze comedias famosas*, sont antérieures à 1608 : *La gitana melancólica*, *La nuera humilde*, *Los amantes de Cartago*. Quatre autres : *El mercader amante*, *La fuerza del interés*, *La suerte sin esperanza*, *El gran patriarca Don Juan de Ribera*, n'ont vu le jour qu'en 1616 dans le *Norte de la poesía española*, ce qui ne veut pas dire qu'elles ont toutes été composées entre 1608 et 1616. Il se peut que lors de la publication du premier recueil Aguilar ait gardé en mains quelques comedias déjà achevées qui trouvèrent place ensuite dans le second recueil. Ainsi advint-il du *Mercader amante*, que Cervantes citait dès 1605. Dans deux cas cependant il est permis de préciser. *El gran patriarca Don Juan de Ribera* se place évidemment entre la mort du patriarche survenue en 1611 et l'impression de la pièce en 1616, plus près de la première date que de la seconde. D'autre part, une pièce de circonstance, *La vida y muerte de San Luis Bertrán*, qu'il écrivit sur commande, fut jouée le 1^{er} septembre 1608 sur la place des Prêcheurs¹.

Il n'est pas impossible que les pièces elles-mêmes nous éclairent plus complètement sur leur chronologie. Au temps où elles ont paru, on a admiré la fermeté de leur facture. Cervantes, lorsqu'il a voulu alléguer dans son *Don Quichotte* des pièces qui ne fussent pas irrégulières, a tout de suite trouvé *La enemiga favorable* et *El mercader amante*. Tárrega et Aguilar lui paraissaient donc avoir possédé à fond les secrets de leur métier, et peut-être la technique de leurs pièces, scrupuleusement examinée, permettra-t-elle de replacer celles-ci à leur date approximative.

Or, ce qui frappe dès le premier examen, c'est que toutes les pièces de Tárrega et de Aguilar, toutes sans exception,

1. D'après las *Fiestas... por la Beatificación de Fray Luis Bertrán*, 1608.

appartiennent à une époque relativement tardive, à une époque où la *comedia*, déjà sortie de la chrysalide, s'opposait aux pièces d'un autre type, qui avaient approvisionné antérieurement la scène espagnole. Les intrigues qu'ils ont imaginées se terminent par un dénouement heureux, et cette conclusion optimiste est d'autant plus remarquable qu'elle contredit souvent les prémisses. D'horribles catastrophes peuvent s'accumuler ; il n'importe, tout s'arrangera pour le mieux par un coup de la grâce. Ici, se marque une différence radicale avec les tragédies de Virués et de Artieda. Sur d'autres points, telle *comedia* de nos Valenciens paraît terriblement tragique. Les stigmates imprimés au fer rouge dans *El esposo fingido* à une femme que la destinée accable, le supplice du chevalet préparé pour D. Diego dans *El cerco de Rodas*, ce sont gentillesse dans le goût de Virués, et la manière du chanoine se confond parfois avec celle du poète soldat. Mais chez Tárrega, à la dernière heure, un brusque revirement amène une conciliation des intérêts les plus contraires ; on s'accorde, on se marie, et cela suffit pour changer l'orientation de l'œuvre. Il est vrai que les comedias hagiographiques d'Aguilar finissent sur la mort du saint homme qui en est le héros ; mais cette mort n'a rien de tragique, c'est une ascension vers l'éternelle félicité, c'est une apothéose, c'est une mort plus heureuse que la vie, en sorte que le spectateur n'a point l'âme endeuillée, mais remplie au contraire d'une allégresse surnaturelle. On distinguait par suite, au temps où Tárrega écrivait, au temps où Aguilar débutait, ou du moins ils ont distingué entre la pièce qui finit mal, telle qu'on la cultivait encore, et la pièce d'un modèle nouveau qui commençait à se répandre. Celle-ci, on la dénommait « *comedia* », et ils ont interprété littéralement cette dénomination, s'obligeant à terminer en gaieté une pièce d'ailleurs lamentable. Cela prouve d'une part que le genre nouveau existait avant eux, puisque bon gré mal gré ils se sont pliés à sa loi, d'autre part, que ce genre n'avait pas encore acquis la souplesse qui lui permettra, en s'intitulant toujours « *comedia* », de finir en tragédie aussi bien qu'en comédie.

Y a-t-il des comedias en quatre actes? Lope de Vega passe pour en avoir composé à ses débuts. Il connut du moins une période d'incertitude, oscillant du nombre pair à cette tripartition qui allait devenir la règle. Quand il arriva à Valencia, dans les premiers mois de l'année 1589, son choix était fait et il ne semble pas qu'il ait eu à y combattre une pratique contraire. Tárrega et Aguilar partagent leurs comedias en trois actes si constamment, si régulièrement, que l'idée d'une autre méthode ne semble même pas avoir effleuré leur esprit. Aucune incertitude, aucun flottement ne laisse deviner une œuvre taillée d'abord sur un autre patron et adaptée après coup à une mode nouvelle. Le sujet parfois s'accommoderait mieux d'un cadre moins rigide; mais, coûte que coûte, parce que telle est la consigne, nos auteurs le plient aux contours d'un moule uniforme.

Cependant, la tripartition des comedias ne fut pas adoptée unanimement à Valencia. Si les chefs de l'école nouvelle donnaient l'exemple de la soumission, des auteurs plus obscurs entendraient conserver leur indépendance. De ces indisciplinés, je citerai au moins Pedro Herrero, qui n'était pas d'origine purement valencienne puisqu'il naquit à Villena, non loin d'Alicante, mais qui fit imprimer à Valencia en 1598 une comedia divisée en deux *jornadas*. La pièce, intitulée *La cautiva de Valladolid*¹, mettait à la scène l'histoire de Agueda de Azebedo, de Valladolid; les aventures de cette infortunée captive, qui eut d'abord à Bougie

1. Cette comedia, inconnue de tous les bibliographes, se trouve à la Bibliothèque Rochegude, à Albi. Elle s'intitule *Comedia llamada de la Cautiva de Valladolid. Cõpue- | sta por Pedro Herrero natural de la ciudad de | Villena, en este presente año. Introdu | zense las personas siguientes :*

Capitan	Dama	Mamet
Paje	Baxan	Clerigo
Alferez	Turco	Niño.

[2 figures, la Dame et le Roi].

Vendese en la misma Empronta, junto al mo- | lino de Rovella. [A la fin :] Impresa en Valen- | cia, en casa de Chrysostomo Garriz, | junto al molino de Rovella. | Año 1598. | V. Petrus Iohannes Assensius. Tout ce qu'on peut retenir de cette pièce dépourvue de mérite, c'est le rôle du *niño* et aussi, à la première *jornada*, celui du page, qui sont tous deux très picaresques.

la faiblesse de se convertir à l'islamisme et qui retourna au catholicisme sous l'influence de son frère, devenu captif auprès d'elle, devaient fournir postérieurement la matière d'une autre comedia, *La renegada de Valladolid*¹, de Luis Belmonte, et d'un *auto sacramental*, *La cautiva de Valladolid*². Sur Pedro Herrero, qui d'après Barrera était peut-être un religieux, nous ne savons à peu près rien. Il n'a d'autre titre à figurer dans une histoire du théâtre valencien que l'obstination avec laquelle il refusa de se plier, dans son informé comedia, aux usages reçus autour de lui. Sa résistance ne servit de rien. De son temps, la comedia ne cherchait plus sa forme; elle l'avait déjà trouvée.

Très simples dans le dessin de leurs lignes, les comedias de Tárrega et d'Aguilar sont cependant assez compliquées dans les recours scéniques dont elles usent. Elles font appel, dans une large mesure, aux ressources encore réduites que les décors et la machinerie mettaient à la disposition des dramaturges, et elles y font appel non pour plaire aux yeux, mais pour frapper les esprits. *El esposo fingido* nous montre, à l'acte III, un tombeau dressé au milieu de la scène; les dimensions en sont imposantes puisque deux femmes y sont introduites, y séjournent, y conversent et finalement s'en échappent pour revenir à la lumière de la vie. Dans *El prado de Valencia*, à l'acte III, D. Juan et son laquais Guillermo se dissimulent dans « un bosquet qui doit se trouver là », *en una arboleda que ha de haver*; d'autres personnages se cachent ensuite « à l'extrémité opposée de la scène, où il y a une embuscade », *en otra parte del Teatro, do haya una emboscada*; enfin,

1. Imprimée en 1652 dans la *Primera parte de Comedias escogidas de los mejores de España*.

2. B. N. M. — Ms. 15325. On a cru quelquefois que cet *auto* ou la comedia citée à la note précédente était l'œuvre de Antonio de Solís. La vérité c'est que, dans les *Poesías varias* de Solís, on trouve (219-231) une *Loa para la comedia de la Cautiva de Valladolid, Que vna vez se representó á sus Magestades; y otra, con alguna variedad, á los señores Condes de Oropesa*. Il est clair, d'après cela, que Solís a composé la *Loa* à l'exclusion de la comedia, et de l'une à l'autre il n'y a dans le texte aucun rapport.

« un guetteur paraît sur la tour », *sale vna atalaya arriba en la torre*, et, sans doute, il est bien empêché de donner l'alarme, puisqu'il ne trouve ni battant à la cloche, ni paille pour allumer le feu ; mais sa présence au lieu qu'il occupe complète un tableau pittoresque que l'auteur, dans la paix du cabinet, n'avait peut-être pas beaucoup de peine à imaginer, mais que le directeur de la troupe des comédiens trouvait plus de difficulté à réaliser. Tárrega et Aguilar ne suggèrent pas seulement aux spectateurs, ils mettent sous leurs yeux des visions pittoresques. Leurs personnages se montrent en pleine action. — c'est entendu, et à cela les acteurs suffisaient, — mais ils prennent encore, dans le cadre qui les entoure, des attitudes surprenantes ou émouvantes, — et ici intervient l'art de la mise en scène. Or, à Valencia, il n'y eut une salle de théâtre qu'à partir de 1583 ; encore n'était-ce qu'une cour aménagée à ciel ouvert, au centre d'un pâté de maisons, et dépourvue à l'origine de toutes les commodités. Pour qu'on ait pu sur cette scène plus que modeste donner des représentations qui comportaient de véritables spectacles, il fallut d'abord que des progrès se fissent. Tárrega et Aguilar travaillèrent donc pour la Olivera du jour seulement où celle-ci fut parvenue à une perfection relative.

Bref, de quelcôté qu'on les considère, les comedias de Tárrega et d'Aguilar n'apparaissent pas comme des œuvres d'avant-garde. Aucune d'elles ne peut être datée de l'époque où la *comedia* faisait ses tout premiers débuts. D'un mot, qu'il faut bien prononcer quoique le patriotisme des Valenciens se soit toujours insurgé contre lui, — d'un mot qui résume l'état actuel de nos connaissances, — ni Tárrega ni Aguilar ne furent des *novateurs*.

Concédonc cependant que leurs essais dramatiques se produisirent à une époque où le dernier mot n'était pas encore dit sur le genre nouveau. Ils eurent occasion d'en accroître les richesses, d'en perfectionner le modèle. Autant il serait injuste de les placer à l'origine du mouvement qui allait im-

mortaliser le théâtre espagnol, autant ce serait leur faire tort que de leur refuser toute participation à une œuvre qui, pour être menée par un génie hors de la commune nature, n'en exigeait pas moins le concours de tous.

Une des questions qui a le plus préoccupé les premiers sectateurs de la comedia, c'est de savoir quel nombre de personnages il leur était licite de mettre en scène à la fois. Leur bon plaisir n'était pas seul à en décider, et il fallait tenir compte du personnel dont le directeur du théâtre disposait. Plusieurs rôles d'importance secondaire étaient tenus par un seul acteur, mais encore devait-on laisser à ce Protée les délais nécessaires pour qu'il changeât de visage. D'autre part, sur une scène de dimensions exigües comme la Olivera, l'attention des spectateurs se serait facilement égarée si trop de personnages l'avaient sollicitée à la fois : la sobriété en pareille matière était une condition de la clarté. Boyl, dans son fameux *Romance*, n'autorise la présence simultanée que de quatre acteurs, et il élargissait déjà le précepte d'Horace. Suárez de Figueroa, dans son *Pasajero*, qui est de 1617, tolère à l'extrême rigueur une cinquième personne. Il est curieux après cela de constater que Tárrega, sans s'embarrasser d'aucune théorie, a été amené par sa seule expérience de dramaturge à devancer et à dépasser les élargissements que Boyl et Figueroa autorisaient. *El cerco de Rodas* montre en scène simultanément, au deuxième acte, cinq personnages : D. Gonzalo, D. Diego, Doña Blanca, Lidora, le Duc. *El prado de Valencia*, dont l'exemple a d'autant plus de prix que la date en est assuré, se distingue au troisième acte par un grouillement de foule, qui n'est pas habituel au théâtre de ce temps : on y voit d'abord Rodolfo et deux de ses soldats déguisés en Mores, puis D. Juan, enfin, le Capitaine avec quatre soldats ; alors se produit une entrée de personnages, et celle-ci est extraordinaire, car ils n'arrivent pas à un ou à deux, mais à cinq d'un seul coup ; et ils ne se montrent pas seulement, ils s'attardent en scène, de sorte que, lorsque la pièce finit, défalcation faite des personnages muets, simples figurants dont la présence est probable, mais non incontestable,

ils sont neuf à occuper les tréteaux, dépassant du double le maximum qui, vingt-sept ans plus tard, paraissait à peine tolérable. Faut-il croire que de pareils abus provoquèrent une réaction ? et que dans la suite on ne se permit plus ces déploiements auxquels la comedia se complaisait avec la fierté de la jeunesse ? Le cas d'Aguilar semble nous l'indiquer. Les « masses » chez lui n'évoluent pas. Il se contente habituellement du chiffre règlementaire. Il y a sept personnages en scène au dénouement de *El mercader amante*, il y en a neuf, sans compter « de nombreux musiciens », *mucha música*, à l'acte premier de *Los amantes de Cartago*. Mais, en général, deux ou trois personnages suffisent à un auteur qui fut toujours ami de l'ordre. Est-ce réserve propre à un tempérament timide ? Est-ce sentiment plus juste des convenances théâtrales ? Le fait est que nous surprenons ici la comedia en plein tâtonnement.

Le *gracioso*, ou bouffon fut, à l'apogée de la comedia, un des personnages qui lui était le plus habituel. Elle se passa de lui, cependant, à l'heure de ses débuts. Dans les dix comedias que Tárrega nous a léguées, il n'y en a pas une seule où se montre le *gracioso*. Rien de plus naturel si le personnage, créé sur le modèle du *bobo* et du *simple* par un génie qui ne laissait rien perdre, ne fut définitivement naturalisé qu'en 1602 avec *la Francesilla* et si toutes les œuvres de Tárrega sont antérieures à cette date, qui est celle de sa mort. Mais il n'en faut pas conclure que, si le personnage manque, la tendance qu'il a plus tard incarnée ne se trouve pas dans les comedias du chanoine. Cette tendance, elle ne consiste pas précisément à faire alterner des aventures comiques avec les péripéties d'une intrigue tragique, en sorte que sur une chaîne aux couleurs sombres s'entrecroiseraient les tons opposés de la trame. Une pareille bigarrure se rencontre assez souvent dans les comedias, mais le *gracioso* ne suffit pas à la produire ; et peut-être n'a-t-on pas assez distingué entre les scènes comiques, auxquelles le *gracioso* prend part comme de juste, mais où il n'est ni seul à nous divertir ni même la cause principale de notre divertissement, et, d'autre part, les interventions dont il accom-

pagne la pièce d'un bout à l'autre et qui sont sa véritable raison d'être. Car tel est bien son rôle : il inscrit en marge de la pièce, et sans que la nature de celle-ci en soit altérée, des facéties qui sont à l'enflure morale et verbale des personnages principaux, à la fois un contraste qui la fait valoir et une parodie qui la ridiculise. Autrement dit le comique, dans les moments où le *gracioso* est vraiment lui-même, n'est point dans la situation, il est uniquement dans le personnage. Il reste extérieur à la pièce et, par suite, il peut se produire au moment le plus imprévu, puisqu'il dépend moins des événements que du caprice de l'auteur. C'est un comique surérogatoire, dont le dramaturge nous régale en dehors de son programme, c'est un don gratuit, c'est une heureuse aubaine.

De ce comique qui ne fait pas corps avec la pièce, il y a plusieurs exemples chez Tárrega. Entendez à l'acte III du *Prado de Valencia* le monologue¹ de Guillermo auprès de son maître endormi. Guillermo est un laquais, et le voilà déjà tout proche, par sa profession, du *gracioso* des temps prochains. Sa verve accentue la ressemblance : il prétend, puisqu'il est de loisir, « donner une caresse à sa gourde » et, lyrique à contresens, il invoque le vin, « cinquième élément, qui fait dire plus de vérités que les femmes et la torture. » Parmi les sombres horreurs de *El esposo fingido* il y a, lorsque le second acte finit, un véritable intermède comique, qui se continue au début de l'acte suivant par le défilé d'un cortège de baptême et par des danses appropriées : de la sorte, l'entr'acte était marqué, sans que la représentation s'interrompît, par un spectacle d'une nature différente, et Artieda dans *Los Amantes* avait déjà usé d'un subterfuge analogue. Eh bien ! l'écuier et la duègne, qui tiendront sur les fonts le jeune enfant, causent d'abord et répandent l'excès de leur belle humeur : leur ton, la nature de leurs plaisanteries annoncent, en le devançant, le personnage du *gracioso*. Seulement, dans *El esposo*, ils sont deux à se partager l'emploi ; dans *El prado*, l'intervention du laquais plaisantin

¹B. A. E., XLIII, 49 c.

se limite à une seule occasion et à quelques brèves saillies. Le rôle n'avait encore ni unité ni importance, et c'est dans ce sens que les progrès se feront. Mais, dès Tárrega, deux des attributs caractéristiques du *gracioso* sont trouvés : d'une part, la plaisanterie balourde; d'autre part, sa condition sociale, qui était invariablement celle d'un domestique.

Chez Aguilar, dont la vie a dépassé le moment où le *gracioso* a reçu cours légal, les traits épars encore et incomplets chez Tárrega n'ont pas encore été réunis et mis au point. Il y a bien, dans *El mercader amante*, deux écuyers qui ouvrent la pièce par une dispute fort plaisante; mais d'abord ils sont deux, et le *gracioso* ne se montre jamais qu'à un seul exemplaire; puis, s'ils apparaissent d'un bout à l'autre de la pièce, ils n'y sont guère comiques qu'au début, et ils ne soutiennent pas constamment leur personnage. Dans ses autres pièces Aguilar, loin de les chercher, a fui les occasions de mettre en scène des *graciosos*. *La venganza honrosa* nous montre, à côté d'Astolfo qui enlève une femme mariée, un certain laquais, qui est l'âme damnée d'Astolfo. Ricardo (tel est son nom) aide Astolfo à perpétrer l'enlèvement. Jamais rôle ne s'était mieux prêté à être coloré de reflets comiques, et l'on devine quel commentaire, ironique et gouailleur, un Lope ou un Tirso aurait mis dans la bouche de ce serviteur suspect. Ici, au contraire, il reste impassible et grave. Entre l'exubérance du *gracioso* et la réserve d'Aguilar, il y avait plus qu'un malentendu : une véritable incompatibilité d'humeur.

Le *gracioso* représente un enrichissement tardif de la comedia. La versification dramatique, quoique dès le début la comedia ait été écrite en vers et qu'elle ne se soit jamais accommodée de la prose, a cependant passé, elle aussi, par plusieurs transformations.

Le point de départ fut la versification telle qu'elle était dans les tragédies pseudo-classiques. Aussi bien, ces tragédies étaient à leur date le seul théâtre en vers que l'Espagne connût. Or, malgré l'extrême différence qui se marquait d'un poète à l'autre, les rythmes dont elles usaient le plus régulièrement, étaient

l'octave hendécasyllabique (ABABABCC). L'hendécasyllabe blanc (*endecasilabo suelto*) et le sonnet. Ceux-là se retrouvent à peu près chez tous les sectateurs du genre; d'autres semblent propres à tel ou tel auteur, les tercets à Virués et à Argensola, les dizains (*décimas*) à Rey de Artieda, les *quintillas*, qui sont des dizains coupés par le milieu, à Argensola. Il y avait, en somme, un fonds commun et des préférences particulières; mais, de part et d'autre, les formes employées étaient surtout des formes lyriques, propres à une poésie d'inspiration élevée et adaptées tant bien que mal aux nécessités plus vulgaires du théâtre.

La comedia, ayant abandonné une partie des ambitions de la tragédie, devait du même coup en simplifier à sa mesure la versification. Elle s'empressa donc de reléguer à l'arrière-plan le grand hendécasyllabe qui, avec des combinaisons diverses, se retrouvait à la base de presque tous les rythmes adoptés pour la tragédie, et de donner une place importante, presque exclusive, aux vers de huit syllabes. Plus rapide, plus maniable, celui-ci se prêtait mieux aux fantaisies d'un dialogue qui empruntait tous les tons. Craignait-on que la répétition trop rapprochée des rimes à la fin de ces vers si courts engendrât la monotonie? Il était loisible de les ordonner sur des modes assez divers pour donner l'illusion de la variété. Les strophes que l'on adopta, furent la *redondilla* (abba), comme il y en a dans une tragédie d'Argensola, *La Alejandra*, et le *dizain*, dont les dix vers, subdivisés en deux groupes de cinq, se prêtaient à des alternances variées. J'insiste un peu sur ce dernier point. Boyl, dans son « Romance à un licencié » (v. 26), indique que le vers normal de la comedia est l'octosyllabe en couplets de dix vers. Or, les comedias, telles qu'on les écrivait au temps de Boyl, telles que lui-même en a écrit une, ne comportaient pas de véritables dizains, lesquels doivent obligatoirement varier dans leurs deux parties l'ordre des rimes, par exemple ababaccddc. On n'y trouvait que des *quintillas* juxtaposées ababa-cdcdc. Mais ce qui n'était plus exact vers 1604, l'avait été pleinement et rigoureusement à l'époque

du début. La comedia la plus ancienne de celles que nous pouvons dater, *El prado de Valencia*, n'use pas une seule fois des *quintillas*, mais uniquement des dizains. Sans doute faut-il reconnaître ici l'influence de Rey de Artieda, qui de tous les tragiques avait été le plus empressé à employer les dizains; valencien, ne s'imposait-il pas à l'imitation de ses compatriotes? et *Los Amantes*, une des rares tragédies qui eussent dès lors été divulguées par l'imprimerie, ne devait-elle point, à Valencia du moins, passer pour un modèle?

Le prestige du poète soldat n'empêcha pas le poète chanoine de montrer des vues différentes sur la versification dramatique. En même temps que la *redondilla* et le dizain, la comedia vers 1589 employait encore l'octave, l'hendécasyllabe blanc et aussi, quoique avec discrétion, le tercet. A cet héritage qu'elle avait reçu de la tragédie, elle ajouta le romance, ou vers de huit syllabes avec assonance de deux vers en deux vers. Ce n'était pas, à proprement parler, une conquête réalisée par le théâtre sur le domaine de la poésie. Cueva, — et c'est un de ses titres à la gloire d'être un précurseur, — avait déjà mêlé des romances à ses tragédies, mais il les avait empruntés tout formés à la tradition populaire, et de là à composer des romances sur nouveaux frais sans autre destination que d'être incorporés à une pièce, il y avait une distance que la comedia, dès son aurore, semble avoir résolument franchie. D'une pièce versifiée sur ce modèle, on trouvera un bon exemple dans *El prado de Valencia*¹, — à un rythme près, le tercet, qui manque dans

1. Tableau des mètres dans *El prado de Valencia*, de Tárrega :

I. redondillas abba. hendécasyllabes en écho. redondillas abba.	III. redondillas abba. romance á-a. redondillas abba. sonnet ABBA-ABBA-CDE-CDE. dizains ababa-cddc (2 strophes ababa se suivent). redondillas. hendécasyllabes blancs (les 2 derniers rimés). redondillas abba.
II. dizains ababa-cddc. 7 octaves ABABABCC. dizains ababa-cddc. redondillas abba. 30 octaves ABABABCC. redondillas abba.	

El prado, mais qui se retrouve ailleurs vers la même époque. — Déjà la versification d'une comedia y apparaît fort différente de celle d'une tragédie ; celle-là sort de celle-ci, mais, sans que se montre un seul élément qui soit absolument nouveau, la préférence accordée à certains rythmes et le renversement des proportions dans l'emploi des uns et des autres donnent à la pièce une sonorité nouvelle.

A cette étape cependant l'arrêt n'allait pas être long. La forme de la comedia évolue, et le mouvement se fait d'abord dans le sens de la simplicité. D'une part, on désagrège le dizain en deux *quintillas*, comme l'avait déjà fait Argensola. On admet dans chaque *quintilla* des combinaisons variées, soit ababa, soit abbab, soit abaab ; mais on donne une préférence très marquée à la combinaison ababa parce qu'elle assure plus de variété dans la succession des rimes, et en cela on ne s'accorde pas absolument avec Argensola, qui, tout en usant surtout de ababa, était loin pourtant de négliger abbab et même abaab, puisque ces trois arrangements se trouvent chez lui à peu près dans la proportion de six, quatre, deux. Quant à la série abbba où trois rimes uniformes se succèdent, elle est d'une extrême rareté et je ne l'ai relevée qu'une seule fois dans *La venganza honrosa* de Aguilar¹. D'autre part, en même temps qu'on dédouble le dizain, on proscriit ou on restreint l'emploi de certaines autres strophes. Les rythmes lyriques surtout seront victimes de cette proscription. L'octave disparaît presque complètement, les hendécasyllabes blancs et les tercets se font rares, le sonnet et le romance subsistent, mais à la condition qu'il n'y en ait pas plus d'un seul par pièce. En somme, le vers octosyllabique règne souverainement sur les ruines de tous les rythmes. Employé en *quintilla* ou en *redondilla*, il envahit peu à peu toute la pièce, chasse ses rivaux, s'étale complaisamment d'un bout à l'autre de chaque acte. On en vient alors à écrire des comedias telles que *La sangre leal de los montañeses de Navarra*, de Tárrega, telles que *La venganza honrosa* ou *La*

1. B. A. E., XLIII, 171 c.

fuera del interés, de Aguilar, où les trois mille vers consécutifs sont rimés et groupés, avec de très rares interruptions, sous la forme de la *quintilla*¹.

Cette uniformité dans la versification n'est point l'effet du hasard. Elle a été, au contraire, si méthodiquement voulue qu'elle impose l'obligation de rapprocher les œuvres où elle se trouve réalisée. Les comedias de Tárrega, dès qu'on en considère la versification, se partagent en groupes bien tranchés : d'abord, les comedias où des rythmes divers se succèdent à bref intervalle, ensuite celles où l'octosyllabe, mêlé à peine de quelques romances, d'un sonnet, d'une rare octave, se déploie en files interminables. *El prado de Valencia*, *La perseguida Amalea*, *Las suertes trocadas y torneo venturoso*, *La duquesa constante* forment le premier groupe ; au second se rattachent les autres comedias du chanoine : *La sangre leal de los montañeses de Navarra*, *La fundación de la orden de Nuestra Señora de la Merced*, *El cerco de Rodas*, *La enemiga favorable*, *El cerco de Pavia*, *El esposo fingido*. Manifestement, elles répondent les unes et les autres à deux conceptions différentes. Elles représentent deux époques successives dans la carrière du dramaturge. Les quatre premières datent du temps où il débutait au théâtre ; les six dernières de l'époque où son talent essayait de se renouveler.

Que si l'on veut maintenant préciser davantage et déterminer

1. Tárrega, *La sangre leal de las montañeses de Navarra*.

I. — romance ó-e.	II. — quintillas ababa.
quintillas ababa.	III. — quintillas ababa.

Tárrega, *El cerco de Rodas*.

I. — quintillas ababa.	III. — quintillas ababa.
romance á-a.	romance á-a.
quintillas ababa.	quintillas ababa.
II. — quintillas ababa.	

Aguilar, *La venganza honrosa*.

I. — quintillas.	II. — quintillas.
redondilla (une seule).	redondilla (une seule).
quintillas.	quintillas.
romance (é-a).	III. — quintillas.
quintillas.	redondilla (une seule).
hendécasyllabes blancs.	quintillas.

le moment où la versification de la comedia s'est dépouillée de son exubérance primitive, il semble bien qu'elle ait connu sa forme la plus pauvre vers l'année 1600. Aux environs de cette date a été écrite et représentée la comedia de Carlos Boyl, qui pratique dans l'emploi des rythmes la parcimonie chère au Tárrega de la seconde manière. De plus, dans le « Romance à un licencié », qui a suivi de peu la comedia, les mêmes préceptes d'économie poétique sont formulés avec une nouvelle rigueur. Aucun des rythmes proprement lyriques ne trouve grâce devant le législateur; son code est un monument à la gloire de l'octosyllabe. Il est bon de le noter : il y a une comedia qui est, encore plus que celle de Boyl, conforme aux règles posées par Boyl, et c'est *El esposo fingido* de Tárrega; *redondillas* et *quintillas* s'y succèdent en bel ordre, troublé seulement au second acte par un sonnet et au troisième par un romance. De ces coïncidences entre Boyl et Tárrega, entre les comedias de l'un ou de l'autre et le « Romance à un licencié », il faut conclure, si je ne me trompe, que les dates, comme les œuvres, ont coïncidé : c'est au début du dix-septième siècle que la versification dramatique connût un temps d'indigence et de monotonie.

A cette pénurie, un renouveau de richesse allait bientôt succéder. Une oscillation vers la simplicité devait fatalement provoquer une oscillation à rebours vers la complexité. En fait, la comedia, amaigrie par un régime trop strict, ne tarda point à arrondir et compléter ses formes. Les strophes lyriques viennent à nouveau l'étoffer, non plus l'octave seulement, qui est moins fréquemment et surtout moins exclusivement employée, mais des modèles d'un type nouveau, dont le dessin souple et irrégulier avait paru jusqu'alors inconciliable avec l'allure bien réglée de la comedia. On voit, en effet, apparaître, à côté de l'hendécasyllabe, le vers de sept syllabes, qui en est, à une échelle réduite, la reproduction; et ce couple de vers, inégaux mais similaires, se prêtera à plusieurs combinaisons, qui mettront dans la pièce plus de variété que n'y en pouvait mettre le jeu divers des rimes entre des vers identiques. Dans *La nuera humilde*, de Aguilar, l'octave subit les

effets de cette innovation; elle abrège la moitié de ses vers, en sorte que, se mettant en marche à petits pas, la strophe, après l'essai du troisième vers, prend à la fin seulement, et pour clore dignement son essor, la démarche majestueuse de l'hendécasyllabe (abCabCDD). *Los amantes de Cartago* emploient au troisième acte une strophe de sept vers (aBaBbCC) qui mêle l'hendécasyllabe avec son *quebrado*, ou vers complémentaire, selon une formule habituelle à l'ode ou *canción*, inconnue encore à la comedia. Or, les deux pièces d'Aguilar, qui nous montrent cette invasion du lyrisme au théâtre, ont été imprimées en 1608, et dans le même volume des *Doce comedias* on peut lire une pièce de Guillén de Castro, *El amor constante*, où une strophe de neuf vers, les uns de onze, les autres de sept syllabes (abCabCcdD), voisine avec une strophe de six vers inégaux (aBaBcC). Pareille concordance nous est une preuve qu'Aguilar ne s'est pas diverti, par une curiosité d'érudit, à exhumer un jour quelques rythmes désuets; ces rythmes, il est bien vrai que la tragédie les avait quelquefois employés, mais le lyrisme n'avait pas cessé de les considérer comme siens. Leur apparition dans les comedias publiées en 1608 ne représente ni le caprice d'un auteur ni un archaïsme intempestif, mais au contraire le progrès normal d'un genre, qui, un moment réduit à de trop piètres ressources, mettait une ardeur d'autant plus grande à s'annexer des conquêtes nouvelles. Tous, à Valencia, ils rivalisent pour agrandir leur domaine : Guillén de Castro mènera le train avec sa fougue habituelle, mais le paisible Aguilar subira la contagion. Lisez *La suerte sin esperanza*, imprimée en 1616, ou *El gran patriarca don Juan de Ribera*, composé entre 1611 et 1616; vous y verrez bien des nouveautés, d'abord des chansons en vers assonancés de six syllabes, puis des strophes de cinq vers, très différentes de nos habituelles *quintillas*, puisqu'elles combinent des vers de sept avec des vers de onze syllabes (aBabB). Vous constaterez encore que l'octosyllabe recule devant l'hendécasyllabe, soit pur, soit diversement mêlé à son *quebrado*. Vous noterez enfin que le *romance* a crû en nombre

et en longueur. Des *romances*, il y en avait déjà trois dans *El cerco de Pavia* de Tárrega, et maintenant toutes les comedias, malgré les conseils des préceptistes, en insèrent plusieurs. Ainsi le cadre étroit, où la versification avait été enfermée, craque de toute part.

La variété augmente en même temps que la richesse. Presque tous les rythmes que la comedia employait, sauf le romance et l'hendécasyllabe blanc, se présentaient sous la forme de strophes, c'est-à-dire que le vers n'y avait pas de valeur isolément et qu'au risque d'en adultérer la valeur on ne le pouvait point détacher de l'ensemble auquel il appartenait. Cependant le dialogue est le mode habituel de la comedia, et non point le dialogue par grandes tirades, mais le dialogue haché, rapide, qui procède par saccades plutôt que par longs élans. Qu'allait-on sacrifier, de la libre allure du dialogue ou de l'intégrité de la strophe?

La difficulté ne fut résolue qu'à petits coups. Pour la *quintilla* et la *redondilla* qui, étant les plus employées, se trouvaient le plus exposées à être désagrégées et qui d'ailleurs offraient une médiocre résistance, on en vint tout de suite à les sectionner de telle sorte que les personnages se mettaient à plusieurs pour en débiter une. Il arrivait même que la coupure se fit au milieu d'un vers, de sorte que ce n'était plus seulement la strophe, mais son élément le plus simple, qui était à son tour brisé. Les pièces de Tárrega en offrent de nombreux exemples; il a employé parfois le style le plus morcelé qu'il soit¹, mais,

1. Exemple dans *La perseguida Amaltea*, acte I (dialogue entre Amaltea et Polidoro) :

« AM. ¿De quién te quejas? Po. De ti.
 AM. ¿Qué te hize? Po. Has te mudado.
 AM. ¿De quién me mudé? Po. De mí.
 AM. ¿Y por quién? Po. Por un estado.
 AM. ¿Rico? Po. No. AM. ¿De gusto? Po. Sí.
 AM. ¿Qué sientes? Po. La propia muerte.
 AM. ¿Y qué has perdido? Po. La vida.
 AM. ¿A quién culpas? Po. A mí suerte.
 AM. ¿Quién te mata? Po. Quien me olvida.
 AM. Casi me arrojo á creerte. »

d'une façon générale, il y a mis plus de réserve qu'Aguilar, et surtout il a pris soin de respecter presque toujours le vers final; ni il ne le coupe en deux morceaux, ni il ne le rattache par le sens à la strophe suivante; par là, s'il a rompu l'unité interne de chaque strophe, il a évité du moins de fondre deux strophes ensemble. Boyl dans son *Romance*² a ratifié la licence que Tárrega avait prise. « Diviser une *redondilla* en demandes et en réponses donne à une comedia un haut degré de perfection; il y a aujourd'hui des poètes ladres à un tel degré que, plutôt que d'en partager une, ils aiment mieux en écrire tout du long une mauvaise ». Boyl veut-il dire par là, comme on l'a cru quelquefois, que le dramaturge a toute licence de ne pas faire parler par couplets entiers chacun des interlocuteurs? Il y a beau temps qu'on s'en était avisé à Valencia. La recommandation est plus précise. Elle signifie : « Lorsque vous brisez la strophe dans vos pièces, cette strophe doit toujours être une *redondilla* ou sa voisine, la *quintilla*; les autres strophes ne tolèrent pas d'être émiettées. » Ce disant, Boyl exagérerait, mais du moins il ne divaguait pas.

Il y a deux autres rythmes, le tercet et l'hendécasyllabe blanc, qui se sont accommodés quelquefois d'être mis en dialogue. L'octave, de son côté, s'est prêtée, quoique moins souvent, à des coupures opportunes, et on en trouvera des exemples, dès 1589, dans *El prado de Valencia*. Mais le sonnet, le romance ont résisté longtemps, et lorsque, un peu avant l'année 1608, un regain de strophes lyriques a grossi les réserves de la comedia, ces nouvelles venues ont d'abord défendu leur unité. Cependant les temps étaient révolus où les exigences de l'action dramatique devaient prévaloir sur celles de la poésie. Aguilar, plus poète que dramaturge, ne presse pas le mouvement : dans *Los amantes de Cartago*, il nous donne en bloc, sans coupure intempestive, des strophes de sept vers aBaBbCC. Mais Guillén de Castro, toujours impatient, va jusqu'à couper en trois morceaux, dans *El amor constante*, une

strophe de neuf vers abCabCcdD. Le romance ne se laissa pas morceler; une tradition nationale l'avait, dès les âges héroïques, réservé pour les récits; il continuait à vivre dans la mémoire du peuple; celui-ci ne protesterait-il pas si on lui changeait brusquement ses habitudes? On y vint doucement, quoique dans le recueil valencien de 1608 les romances nous soient encore offerts tout d'une pièce. Dans *El gran patriarca*, qui est postérieur à 1611, ils sont coupés d'interruptions, de répliques et de reprises. Il restera entendu que le romance convient surtout pour les récits, mais il ne se distinguera plus guère, dans la pratique, du reste du dialogue.

Dans cette série de lents progrès qui ont mis au pouvoir de la comedia un instrument extraordinairement souple, il n'est guère possible de discerner quelle part de responsabilité incombe à chacun de nos dramaturges. Tous ils ont travaillé à cette entreprise commune, et ils y ont travaillé avec d'autant moins de réserve que sur l'art de s'exprimer en vers ils ne prétendaient à aucune autre originalité. Ni le choix de leurs rimes, ni l'harmonie de leur orchestration ne montrent en eux la moindre velléité d'indépendance. A peine peut-on retenir, parce qu'elles sont des témoignages sur la prononciation locale, quelques-unes de leurs rimes : Tárrega fait rimer *deshaze* avec *pase*, *cesa* avec *flaqueza*¹, *creo* avec *fiero* et *parlero*², Aguilar associe à la fin du vers *hacello* avec *altero* et *ligero*, *caudal* avec *fidelidad* et *amistad*, *muda* avec *vida*³ : ce sont peut-être des fautes de castillan, ce ne sont pas des réformes poétiques. Une vérité se dégage de leurs vacillations : à Valencia, la versification de la comedia, cette versification que l'on a coutume d'étudier en dehors du temps et de l'espace, a lentement évolué. D'une complexité qui lui venait de la tragédie, elle a passé, aux environs de l'année 1600, à l'uniformité de l'octosyllabe rimé, à peine entremêlé de quelques autres rythmes, puis par une autre réaction elle s'est annexé des strophes variées,

1. Ces deux groupes de rimes au premier acte de *Las suertes trocadas*.

2. Dans *La perseguida Amaltea*, III.

3. B. A. E., 173, 177 c., 179 a.

dont la plupart ont ce trait commun qu'elles mettent en œuvre, à côté de l'hendécasyllabe, son vers *quebrado* ou heptasyllabe. Dès lors, la comedia ne se refusera plus aucune fantaisie, ployant à sa volonté et à leur destination nouvelle les strophes et les vers les plus rigides, les plus rigoureusement spécialisés.

Il serait aventureux de préciser davantage, d'assigner des limites rigoureuses à chacune des étapes par où le versificateur a conduit la comedia. C'est surtout en matière de poésie qu'il faut tenir compte des fantaisies individuelles. Toutefois, les différences restent bien tranchées d'une étape à l'autre. Voyez le théâtre d'Aguilar : *La gitana melancólica*, qui réunit un grand nombre de rythmes mais n'admet pas de vers *quebrado*, est vraisemblablement la plus ancienne parmi ses pièces conservées. Après elle, *La venganza honrosa*, *La fuerza del interés*, *La nuera humilde*, *El mercader amante* appartiennent au type le plus simple, lisse et uni comme une route royale. Enfin, *Los amantes de Cartago*, *La suerte sin esperanza*, *San Luis Bertrán*, *El gran patriarca* représentent l'invasion du vers lyrique sous sa double forme, complète et abrégée.

Ainsi s'est constitué, par un lent et mystérieux travail, ce type idéal de la comedia, qu'aucune pièce peut-être n'a réalisé pleinement et qui n'en reste pas moins, épars à travers un dédale de chefs-d'œuvre, une des parures de la littérature universelle. Dans l'atelier valencien, ils travaillèrent tous, et à leur tête Tárrega et Aguilar, à ajuster les morceaux disjoints de l'armature, mais en dessinèrent-ils le plan ? En forgèrent-ils les linéaments ? Jamais ils ne se laissent surprendre dans l'effervescence de la création, dans le bouillonnement de l'originalité. Paisibles et reposés, ils cheminent à petits pas, de cette allure réservée de l'homme qui ne cherche point les tracassés et déclare qu'il a assez fait, lorsque, sans gloire mais sans péril, il touche enfin au port. Leur technique, c'est celle de Lope de Vega. Leur mérite, c'est celui de bons ouvriers. Collaborateurs et auxiliaires, tant que l'on voudra ; mais initiateurs, non pas.

CHAPITRE X

La vie et les œuvres de D. Guillén de Castro.

- I. *L'homme*. — Période valencienne de sa vie (1569-1602). — Période errante (1603-1618). — Période madrilène (1619-1631).
- II. *Le dramaturge*. — Richesse et variété de son inspiration. — Pièces inspirées par des épisodes de la vie contemporaine. — Pièces empruntées à l'histoire : histoire religieuse, — histoire profane, — histoire ancienne et mythologie.
- III. *Le dramaturge* (suite). — Influences qu'il a subies : influence des dramaturges contemporains, — influence italienne, — influence espagnole : la *Conquista de Ultramar* et les *Nueve libros de las Hávidas*, — Cervantes, — le *Romancero*.
- IV. *Le poète*. — Jugements contradictoires portés sur lui. — Leur diversité s'explique par les contrastes qui se marquent dans son œuvre. — Castro et la *comedia*. — Complexité des intrigues. — Insuffisance de la psychologie. — Le culte de l'honneur et la peinture des mœurs. — Le style : mélange de préciosité et de spontanéité.

Son théâtre après sa mort.

Ni Tárrega ni Aguilar n'ont borné leur horizon aux murailles qui encerclaient Valencia. Ils ont voyagé l'un et l'autre ; ils ont pris contact avec les docteurs de Salamanque, avec les beaux esprits de la capitale. Ils appartiennent cependant à la catégorie un peu dépréciée des grands hommes de province ; aux yeux de leurs contemporains comme aux nôtres, leur fortune est liée à celle de leur cité. Il en va autrement de D. Guillén de Castro. Si on le rattache d'ordinaire au groupe poétique du Turia, il le dépasse en réalité dans toutes les directions par la puissance de son génie, par l'histoire de sa vie, par les progrès d'une renommée qui s'est étendue en dehors même des limites de la péninsule. Il n'est pas une célébrité de Valencia, il est une gloire de l'Espagne.

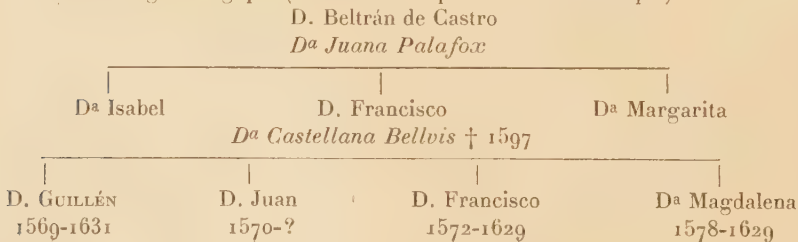
I

S'il naquit valencien, ses aïeux paternels ne l'étaient pas. Son grand-père, D. Beltrán de Castro, qui était né à Moya, dans l'actuelle province de Cuenca, vint habiter Valencia aux environs de 1538; il s'y fit délivrer des lettres de naturalisation, le 29 octobre 1547. D'un mariage avec Doña Juana Palafox, qui appartenait à la famille des seigneurs d'Ariza, D. Beltrán eut deux filles et un fils. Le fils, D. Francisco de Castro y Palafox, se maria, le 24 octobre 1568, à l'église Saint-Martin, avec une Valencienne de bonne lignée, Doña Castellana Bellvis, et de cette union notre poète n'allait pas tarder à naître : il fut baptisé, le 4 novembre 1569, à l'église Saint-Martin¹, et sur les fonts où il fut tenu par son grand-père maternel, D. Guillén Bellvis, et par sa grand'mère paternelle, Doña Juana Palafox, il reçut les prénoms de Joan-Guillén².

Guillén ne resta pas seul au foyer paternel. Deux frères lui arrivèrent promptement, et plus tard une sœur, Madeleine, qu'il chérissait tendrement. En 1620, alors qu'ils étaient tous deux au déclin de la vie, il voulut, quoique fort éloigné d'être riche, lui faire donation d'une rente qu'il devait à la générosité du duc d'Osuna, « attendu, déclare l'acte notarié, que j'ai reçu d'elle beaucoup de bien et que je lui dois beaucoup

1. Archives de Saint-Martin. *Libro segundo de bautismos*, f. 490. — Les actes de baptême des frères et de la sœur de Guillén se trouvent à l'église Saint-Étienne.

2. Tableau généalogique (les noms des épouses sont en italique) :



d'obligation¹. » Était-il sensible à la séduction d'une femme irrésistible? Les contemporains ont épuisé pour elle leurs louanges les plus délicates, et en fin connaisseur, le poète Boyl la déclarait en 1600 « si belle qu'elle est l'honneur des Castro et l'étonnement du monde². » Vers la même époque, elle épousa D. Melchor de Figuerola y Borja dont elle eut quatre enfants ; mais sa félicité domestique fut perdue par les méfaits de cette coquetterie dont une jolie femme se défend d'autant moins qu'elle sent la vieillesse approcher. En février 1629, pour se faire un faux chignon, elle acheta à l'Hôpital la chevelure d'une indigente qui venait d'y mourir ; bientôt se déclara la maladie dont la propriétaire du chignon était morte et elle en mourut à son tour, le 20 février³. Trois jours auparavant, son mari avait succombé au même mal, et le 6 mars, la funèbre liste allait s'augmenter d'une victime imprévue en la personne d'un religieux, le propre frère de Madeleine, Fr. Francisco de Castro, poète à ses moments, examinateur adjoint de théologie à l'Université et qualificateur du tribunal de l'Inquisition.

L'enfance de Guillén se déroula dans la paix du foyer familial. Au début de l'année 1570, ses parents vinrent habiter sur le territoire de la paroisse Saint-Étienne, qui était avec celle de Saint-Nicolas la plus aristocratique des églises valencienues. On ne sait rien de la discipline intellectuelle qui lui fut imposée dans ses premières années. Il y a lieu de croire qu'il ne fut pas abandonné à lui-même ; il a trop souvent insisté dans ses pièces sur les soins que la jeunesse réclame, pour qu'on ne voie pas dans cet éloge d'une éducation vigilante le résultat de son expérience personnelle. Il s'est même complu à l'acte premier de *El perfecto caballero* à tracer le programme qui convient pour former un honnête homme. La noblesse de la race et la noblesse du cœur, voilà ce qu'il faut avant tout sau-

1. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña*, III, 348-349.

2. *Loa de Lisandro á las damas de Valencia* : « Y es doña Madalena hermosa tanto, | Que á los Castros da honor y al mundo espanto. »

3. *Dietario* de Vich, à la date du 6 mars 1629. (Bibl. Serrano Morales.)

vegarder et accroître chez l'enfant. Fî donc de ces nourrices mercenaires qui avec leur lait roturier compromettent chez leur nourrisson la pureté du sang paternel ! La mère doit former le corps, le père doit former l'esprit de l'enfant. La loyauté, le respect de la parole donnée sont les bases de l'honneur. Bien choisir ses amis, payer ses dettes exactement, respecter les femmes en les courtisant, garder envers tous une réserve polie, ne pas tricher au jeu, ce sont autant de formes de cette franchise qui est la règle suprême de l'homme bien né. Le code de l'honneur se résume dans un seul article, la haine et le mépris du mensonge, car « la vérité c'est la mère de toutes ces vertus, la cause de tous ces effets, l'étoile qui doit nous guider¹ ». Ces maximes convenaient admirablement à l'époque et au milieu où Guillén de Castro grandissait ; elles devaient faire de lui un exemplaire accompli de cette noblesse chevaleresque, qui se montrait d'autant plus inflexible sur le point d'honneur que la misère des temps lui fournissait de plus médiocres occasions d'en pratiquer le culte.

L'instruction tenait peu de place dans l'éducation ainsi comprise. Dès que l'enfant sera assez âgé, lui apprendre le catéchisme ; à partir de cinq ans, le conduire chaque matin à la messe, et de là à l'école, où il apprendra à lire, à écrire et à mettre « cette orthographe décente, qui suffit pour un gentil-homme² », voilà à peu près tout ce qu'il sied d'exiger. A la rigueur conduisez votre pupille aux Écoles majeures, mais ne vous étonnez pas si aux premières leçons de grammaire il se déclare rebuté. Gardez-vous de lui infliger des châtimens corporels, sauf dans le cas où il aurait menti. Employez le temps dont il dispose, à l'équitation et à l'escrime : de la sorte, il deviendra promptement « le parfait chevalier » que sa naissance annonçait et que vos soins auront aidé à s'épanouir. Telle était la pédagogie de Guillén de Castro, telle fut aussi,

1. « Y trata siempre verdad, | que es la madre destas causas, | la causa destes efetos, | y el norte desta esperança. »

2. « Leer supo, y escriuir, | sino buena letra, clara | con bastante ortographia | que en un cauallero basta. »

selon toute vraisemblance, celle dont ses parents usèrent avec lui. Il ne se montra jamais grand clerc aux lettres antiques, ni même aux lettres espagnoles. Son savoir lui vint, sur le tard, de quelques lectures assez mal digérées. Sa jeunesse fut remplie principalement d'aventures et d'amours.

Il se produisit en public pour la première fois en septembre 1590 au tournoi organisé pour le mariage de D. Francisco de Palafox avec Doña Lucrecia de Moncada. Comme si le succès obtenu dans cette jouté l'avait désigné pour un emploi militaire, il fut nommé « capitaine des cavaliers de la côte » *capitán de caballos de la costa*. Dès 1593, il était en possession de cette charge, qu'il a conservée pendant plus de dix ans. Elle lui conférait le commandement d'une compagnie dans la milice qui défendait le rivage contre les incursions des pirates barbaresques. Aucun souvenir ne reste des combats que D. Guillén a pu diriger : de son temps, les attaques devenaient plus rares, précisément parce que l'organisation et la vigilance de la milice suffisaient à tenir les Mores en respect.

Castro consacrait ses loisirs à cultiver le beau sexe. Jeune et bien né, d'allure fringante, de nature passionnée, allait-il trouver beaucoup de cruelles ? Il passa du moins par une épreuve pénible. Dans un discours, dont il donna publiquement lecture le 6 novembre 1593, il énumère les différentes manières dont un amoureux peut obtenir les faveurs de sa dame, et, aux premières phrases de ce discours, il fait une étrange confession. « Pour traiter ce sujet, déclare-t-il, il me va falloir remuer de vieilles histoires, ressusciter des souvenirs dont la seule pensée suffit à me confondre¹. » Quel fâcheux événement pesait d'un poids si lourd dans le passé d'un homme si jeune ? Le mystère se dissipe en partie à consulter un « Index des Procédures matrimoniales » qui est

1. B. N. M. *Canc. de los Noct.*, III, f. 9 v. Secreto (Castro) lit un discours *como a de grangear vn galan a vna dama*. Il va traiter ce sujet uniquement pour obéir au règlement de l'Académie, malgré la mélancolie qu'il en éprouvera, « porque para hazello era cierto que auia de reboluer en el cosas pasadas resucitando memorias que ellas solas bastan a confundilla ».

conservé aux Archives du palais archiépiscopal de Valencia et qui indique qu'au cours de l'année 1593, une procédure fut engagée par D. Guillén de Castro contre Doña Helena Fenollar¹. Y eut-il divorce entre deux époux déjà unis à la face de l'Église? ou la rupture survint-elle entre la cérémonie des épousailles et celle de la messe nuptiale, qui étaient parfois séparées l'une de l'autre par un très long intervalle? On ne sait et il est fort probable qu'on ne le saura jamais, car les dossiers auxquels l'« Index » renvoie, semblent avoir été détruits avec d'autant plus de soin que les révélations inscrites sur leurs feuillets gênaient beaucoup de familles valenciennes. Quelque mélancolie que cette aventure ait laissée dans l'âme de D. Guillén, il ne se crut pas obligé, sur le chapitre des femmes, à une réserve monacale. Son discours, qui débute par la réticence qu'on vient de voir, témoigne d'une expérience aussi riche que variée. Jeunes filles, femmes mariées, veuves, religieuses, dévotes, courtisanes, il a goûté du fruit défendu sous toutes les formes, à en juger par le soin avec lequel il approprie ses conseils à chacune de ces catégories. Aux jeunes filles, faites une cour assidue et des cadeaux ingénieux. Des femmes mariées, obtenez un billet compromettant, qui sera entre vos mains une arme décisive. Pour les veuves, soyez discrets; elles veulent paraître fidèles à la mémoire de leur mari et, sous cette réserve, toutes les faveurs leur coûteront peu, si même elles ne les offrent pas. Quant aux nonnes, rapportez-leur fidèlement les cancans qui courent la ville, et vous verrez quelle récompense vous en aurez. Devant les dévotes, montrez-vous en public avec un chapelet; dans l'intimité, elles vous demanderont une ferveur d'un autre genre. Aux courtisanes enfin, donnez de l'argent, puisqu'elles n'entendent point d'autre langage. Prenez garde surtout, quand vous aurez triomphé, de ne pas rester à la discrétion de votre belle. Tâchez, au contraire, d'éveiller sa jalousie. Frappez-la

1. *Indice de los Procesos Matrimoniales, Jactancias y Divorcios desde 1400 hasta 1642*. Año 1593. Lio 28, Núm. 14. De D. Guillermo de Castro contra Da Helena Fenollar, de Valencia.

pour peu qu'elle se comporte mal; les femmes apprécient tellement les cadeaux qu'il n'est pas jusqu'aux bourrades qu'elles n'acceptent avec plaisir.

Malgré ces théories si peu sentimentales, il se trouva une Valencienne pour accepter Castro comme époux. Son union avec Doña Marquesa Girón de Rebolledo¹ fut consacrée le 27 décembre 1595 au monastère de la Zaidía, et, dès le 19 septembre 1596, une fille née de cette union reçut les eaux du baptême à l'église Saint-Étienne. Ni la mère ni la fille ne survécurent longtemps. Au temps où Gaspar Mercader écrivait son *Prado de Valencia*, qui fut publié en 1600, Guillén de Castro était déjà veuf, si du moins il est permis d'interpréter les allusions quelquefois obscures de cette chronique galante². Le désespoir qu'il put ressentir ne fut pas, après trois ou quatre années de vie commune, aussi inconsolable que Mercader se plaît à le dire. Il y a bien de la littérature dans les lamentations mêlées, par un effet de contraste, aux pages légères du *Prado*. Le chagrin, dans une âme trempée comme celle de D. Guillén, ne pouvait être qu'une fièvre passagère.

Depuis une dizaine d'années, le démon de la littérature

1. Les relations entre la famille des Castro et celle des Girón de Rebolledo étaient anciennes. Il semble même que par les Palafox les deux familles étaient alliées. Cf. un document du 18 mai 1585, qui énumère ainsi les parties : « dominus Franciscus de castro, — domina Joanna palafox et de castro, relicta a nobile domino Beltrando de castro, quondam milite, — dominus Hieronymus diez gironus de rebolledo, dominus ville et baronie de Andilla, et domina Hieronyma palafox et de rebolledo conjuges. » Archivo del colegio notarial, *Protocolo de Gaspar Palavezino*, à la date indiquée. Dans ce document, il s'agit d'un *violarium*; on appelait ainsi dans la couronne d'Aragon une sorte d'hypothèque que le chef de la famille constituait sur le patrimoine au profit d'un membre de la famille qui entrait en religion.

2. Cf. mon édit. du *Prado* (Toulouse, 1907). Introduction, cvi-cviii. Dans sa comedia *El desengaño dichoso* Castro, à l'acte II, met dans la bouche du berger Lisardo (toujours ce même nom bucolique dont il s'affuble dans le *Cancionero de los nocturnos*!) des lamentations sur la mort de Belisa. Lisardo, quoique la scène se passe en Écosse, n'en est pas moins né à Valencia; il y a aimé une jeune fille dont la mort l'a décidé à s'exiler : « Allí adoré unos ojos, | un Angel adoré que me adoraba, | mas la muerte triumphó de sus despojos; | de esta pena afligido | desesperado andaba... » Ce passage et le récit entier de Lisardo tiennent beaucoup de l'autobiographie.

s'était emparé de lui et n'allait plus le lâcher. Il avait pris séance le 11 mars 1592, sous le surnom de *Secreto*, à l'Académie des Nocturnes, où deux de ses parents, son frère Francisco de Castro et son cousin Guillén Bellvis, siégèrent en même temps que lui, et pour qu'on l'y ait appelé, il fallait qu'il eût déjà manifesté un goût décidé pour les lettres. Sa collaboration au *Cancionero* de l'Académie comprend vingt-cinq poésies et quatre discours, deux « contre la confiance », un autre sur « la façon de se concilier les bonnes grâces des dames », et le quatrième « à la louange de la discrétion en matière d'amour ». Des poésies, il n'y a point grand'chose à dire; elles rentrent exactement dans la manière habituelle des Nocturnes. A peine une touche plus vigoureuse, une pensée plus ferme annoncent-elles de-ci de-là le triomphateur du lendemain. Mais quels vers peut donc écrire le mieux doué et le plus exercé des poètes quand il est condamné à chanter « la coiffe d'une jolie veuve » ou « la sarbacane par laquelle deux dames ont causé »? Les contemporains, moins sensibles que nous au ridicule des sujets, ont apprécié plus librement les mérites de Castro. Plusieurs des poésies qu'il avait écrites pour les Nocturnes ont eu une brillante destinée; les anthologies s'en sont emparées et on en peut lire un bon nombre soit dans le *Cancionero* de Matías Duque de Estrada, soit dans le *Prado* de Mercader. Si d'aventure cet engouement paraissait excessif, qu'on se souvienne; pour l'excuser, qu'à Poitiers, en 1579, lors des « grands jours », une compagnie de beaux esprits chanta en latin, en français, en grec, en italien, voire en espagnol, une bestiole qui s'était montrée sur la gorge de M^{lle} Desroches et que Nicolas Rapin, par son poème de *la Puce*, suivi bientôt de *la Contre-Puce*, émerveilla le président de Harlay, qui là-dessus le fit venir à Paris et lui obtint une charge de lieutenant criminel de robe courte.

Il est vraisemblable que, dans la dernière décade du seizième siècle, Castro s'adonnât à l'art dramatique en même temps qu'à la poésie légère. A-t-il fréquenté Lope de Vega

lors du premier séjour que celui-ci fit à Valencia? C'est possible, mais les vingt ans de D. Guillén ne le rendaient point apte à recevoir, dès 1589, l'empreinte dont le génie impérieux du « Monstre » marquait les siens. Leurs relations, ébauchées peut-être à ce moment, devinrent plus complètes et vraiment intimes lorsque, dix ans plus tard, les fêtes du mariage royal retinrent pendant deux mois, sur les rives du Turia, l'élite de la société madrilène. Castro fit jouer sous les yeux de son illustre confrère une comedia, *Dido y Eneas*, qui devait être imprimée seulement en 1625. Sensible à cet hommage, Lope de Vega se plaisait, quatre lustres plus tard, à le rappeler, et comme, malgré toute sa bienveillance, il prisait ses propres vers encore plus que ceux de Castro, il prenait occasion de ce rappel pour imprimer complaisamment un sonnet que la pièce lui avait inspiré¹.

D. Guillén ne semble pas avoir pris une part active aux cérémonies et aux réjouissances dont le mariage fut l'occasion. Il n'est pas nommé dans les relations qui nous en sont parvenues. Il ne dédaignait pas cependant de s'associer, le cas échéant, aux manifestations publiques. Antérieurement à l'année 1600, il figura, en simple amateur à vrai dire, et sans concourir pour l'un des prix, dans les « Joutes poétiques, » que D. Bernardo Catalán de Valeriola avait organisées, et en 1602 il fit récompenser des octaves de sa composition dans les fêtes pour la canonisation de saint Raymond de Peñafort. Mais lors même qu'il apportait sa collaboration à ces entreprises collectives, le rôle qu'il y tenait n'était jamais de premier plan. Tárrega et Aguilar brillaient d'un éclat beaucoup plus vif que le sien. Les sympathies n'allaient pas unanimement vers lui. Il semble qu'un malentendu, qu'une sourde hostilité l'ait séparé de ses compatriotes.

1. « ... la *Dido* celebradissima, a quien el día que yo la oí en essa ilustrissima ciudad, hize este Epigrama... » Dédicace de *Las almenas de Toro*. Parte XIV de las Com. de Lope de Vega, Madrid, 1620.

Avec sa brusquerie habituelle, il n'hésita point à faire éclater ce divorce latent. A la fin de l'année 1602 ou au cours de l'année 1603, il quitta sa ville natale; convoqué pour le 20 février 1604 à une réunion de gentilshommes qui formaient le « Bras militaire » dans les Cortès du royaume de Valencia, il ne répondit pas, pour cause d'absence, à la convocation. Il est fort possible que quelque aventure amoureuse ait hâté son départ, soit qu'il lui ait fallu se mettre à l'abri de poursuites judiciaires, soit que par un nouveau scandale il ait décidément tourné contre lui ses compatriotes, indisposés déjà par ses aventures antérieures¹. Mais il avait le goût changeant et cela suffit à expliquer sa résolution. Le biographe Ximeno parle de son caractère « inquiet et turbulent », *inquieto y travieso*, et de son « entêtement », *su demasiada tenacidad en las resoluciones*. Cela veut dire, si je sais entendre, que Castro à chaque fois allait volontiers jusqu'au bout de son opinion, sauf à changer d'opinion à la moindre saute d'humeur. C'était un violent, mais sa violence, selon le cas, s'exerçait dans des sens différents ou opposés. Son intransigeance, plutôt que de désarmer, aimait mieux se manifester à rebours. Après avoir lutté à Valencia même contre la fortune adverse, tout à coup il perdit courage et il mit à s'enfuir autant d'ardeur qu'il en avait mis à rester.

Une existence nouvelle allait commencer pour lui : il cessa désormais d'être Valencien, et pendant une quinzaine d'années il erra à travers deux péninsules, sans faire nulle part une installation définitive. Il revint à deux ou trois reprises dans sa patrie, qui resta son port d'attache : mais elle n'était plus pour lui qu'une halte entre deux courses, et lorsqu'un jour l'approche de la vieillesse l'obligea à chercher un abri moins précaire que celui d'une auberge, Madrid l'accueillit et le garda.

On ne sait trop comment il vécut durant son odyssée, mais on se l'imagine assez bien. Une de ses pièces, *Pretender con*

1. Cf. E. Mérimée, *Première partie des Mocedades del Cid*, Toulouse, 1890. Introduction, xxii.

pobreza, représente des aventures qui ont probablement plus d'un rapport avec les siennes. On y voit un jeune seigneur, D. Juan de Urrea, quitter l'Aragon, en quête de la fortune. Accompagné d'un laquais, D. Juan gagne d'abord la capitale. Il se présente chez un puissant seigneur, auprès duquel il a une lettre d'introduction. L'accueil qu'il y trouve est froid, tout juste poli. A peine daigne-t-on le traiter de « Votre Grâce », on ne lui fait même pas l'aumône d'un siège, et on n'attend pas pour le mettre dehors qu'il ait de lui-même pris congé. Ces humiliations, après lesquelles il déchire dans un mouvement de colère toutes les recommandations dont il était pourvu, le décourageraient vite s'il n'était soutenu par la bonne humeur de son laquais et par la sympathie, bientôt nuancée d'amour, qu'une jeune fille lui témoigne. Il apprend son métier de solliciteur. Naguère, dans la foule de ceux qui assaillaient de leurs placets les conseillers du roi, il se tenait au dernier rang. Maintenant, il s'est créé des relations et il sait en imposer à autrui. Pour cette métamorphose, il lui a suffi, ou à peu près, de troquer ses vêtements provinciaux, dont la teinte était fanée¹ et le tissu élimé, contre la parure à la mode : le voilà connu, lancé, admiré, fêté, et bientôt il reçoit, outre la main de celle qu'il aime, un commandement en Sicile. Faut-il remarquer là-dessus que Guillén de Castro, parti sinon de l'Aragon, du moins d'une cité qui relevait de la couronne d'Aragon, a fini par trouver dans l'Italie méridionale, comme D. Juan de Urrea, l'emploi qu'il avait longtemps cherché? La coïncidence est trop précise pour n'avoir pas été voulue; la comédie du « Solliciteur indigent » paraît être une manière d'autobiographie. Elle nous montre combien le premier choc fut pénible entre la nature altière de Castro et une société plus prompte à se laisser duper par les intrigants qu'à discerner le vrai mérite. Il arrivait auprès des puissants du jour avec cette plaie de la pauvreté, qui lui faisait fermer au nez des portes que la corruption réussissait seule à ouvrir. Sa détresse aux premiers jours dut

1. « Azuleauan | vayetas que le cubrian ».

être profonde, d'autant plus cruelle que son orgueil lui faisait un devoir de la cacher aux regards. Il faut voir dans son cas un exemple, après tant d'autres, de cet exode lamentable qui conduisait de la province vers la capitale une noblesse affamée, que la centralisation avait ruinée, que l'oisiveté avait démoralisée et qui, à force de quémander, contribua pour une large part à la dégradation de l'Espagne.

Chez Castro les dons de l'esprit suppléaient au prestige aboli de la noblesse. Il trouva enfin le bienfaiteur qu'il lui fallait. D. Juan Alonso Pimentel de Herrera, comte de Benavente, vice-roi du royaume de Naples, le nomma le 1^{er} juin 1607 gouverneur de la forteresse de Scigliano, dans la Calabre citérieure, près de Martorano¹. La nomination était valable pour un an, elle donnait droit pour le bénéficiaire aux « émoluments habituels » (il y a lieu de croire qu'ils n'avaient rien de somptueux), et elle pouvait être renouvelée. Les pouvoirs de Castro ne furent pas prorogés plus d'une fois. Après deux ans passés à Scigliano, il reprit le chemin de Valencia, soit qu'il n'ait point su plaire dans sa nouvelle situation, soit que, manquant décidément d'esprit de suite, il ait cédé une fois de plus à son humeur aventureuse. Il emportait de l'Italie un souvenir des plus médiocres. Dans sa comedia de *El curioso impertinente*, dont l'action se passe en Italie, il nous a montré un soldat espagnol, Culebro, qui a son franc-parler, et il lui a prêté ces propos amers : « Que vient faire un pauvre Espagnol en Italie ? Il s'y trouve comme un poisson sur la terre ferme². » Il ne semble pas que durant son exil Castro ait bien appris l'italien. Par deux fois, dans *El curioso impertinente* et dans *La fuerza de la sangre*, il a dressé la liste des mots qu'un Espagnol de passage en Italie baragouinait tant bien que mal pour se faire entendre des indigènes ; la liste est courte et incorrecte ; l'auteur, évidemment, n'avait pas poussé loin son étude.

1. Le document original a été publié au t. I de la *Revue hispanique*, 1894.

2. « Un pobre Español, ¿qué hará, | Puesto que en Italia está | Como en la tierra un delfín ? » (Acte I.)

Il s'éloigna de l'Italie en toute hâte. Dès le 23 décembre 1609, il faisait valider à la Cour civile du royaume de Valencia une procuration qu'un Vallisolétain, résidant accidentellement à Denia, lui avait envoyée en vue de toucher des fonds. Après quoi, il y a dans l'histoire de sa vie un silence de quatre années. Il eut une grave maladie, dont le symptôme principal consistait en vomissements de sang. On le tint pour condamné, et quoique sa robuste nature ait pris le dessus, il fut désormais sujet à des troubles qui l'obligeaient à un régime sévère. Le fameux médecin Melchior de Villena, professeur et examinateur à l'Université de Valencia, lui délivra, le 27 avril 1613, un certificat¹ où il atteste que la crise traversée par Castro « peu d'années auparavant » — *pocos años ha* — le rendaient désormais inapte à faire un voyage en bateau et à résider dans des pays humides. Cette attestation répond vraisemblablement à une invitation qui lui avait été adressée de rejoindre sa citadelle de Scigliano. Mais s'il refusa de traverser la mer, il ne se confina point à Valencia. Il vagabonda à travers la péninsule, il résida peut-être à Madrid; en tout cas, il fréquenta fort peu sa ville natale, où pas un seul témoignage ne signale sa présence entre 1613 et 1616.

De méchantes gens mirent son absence à profit. Elles se procurèrent des copies de quelques-unes de ses comedias, et elles en publièrent à l'insu du poète une édition, bourrée de fautes d'impression. Il a lui-même vigoureusement dénoncé plus tard le procédé dont il avait été victime : « Un libraire plus pressé que courtois a imprimé ces douze comédies pendant mon absence² », mais il a négligé de nous révéler les dessous de l'intrigue. Cette publication frauduleuse prouve du moins que sa renommée de dramaturge avait grandi. Elle était maintenant assez solide pour que des spéculations commerciales s'y attachassent. Imprimer malgré lui les œuvres d'un poète, c'est aux yeux du magistrat une manœuvre délictueuse; c'est, au con-

1. Cf. Martí Grajales, *Canc. de los Nocturnos*, III, 169-172.

2. « Un mercader de libros, mas curioso que cortes, estando yo ausente, imprimió estas doce comedias ».

traire, au regard du critique un hommage d'autant plus significatif qu'il est moins désintéressé.

En fait, sa prééminence se faisait reconnaître par ses confrères eux-mêmes. Il se sentit assez de prestige en 1616 pour fonder à Valencia une académie nouvelle, et comme il avait l'imagination naturellement emphatique, il en baptisa les membres du nom de « Montagnards du Parnasse ». L'ascension de la montagne sacrée dégénéra promptement en débandade ; l'académie mourut presque aussitôt que née. Mais avant de disparaître, elle avait rendu à son fondateur ce service de l'engager à nouveau sur les sentiers fréquentés des Muses, que peut-être il n'avait point foulés souvent depuis quelques années. Il se résolut à publier lui-même les comedias que le trop obligeant libraire avait offertes au public sans leur faire aucune toilette. Au cours de cette même année 1616 où Castro avait tenté de ressusciter les Nocturnes, Ricardo de Turia livrait au public, dans son *Norte de la poesía española*, une sélection de douze comedias valenciennes : c'était un renouveau, une tentative pour que brillassent encore à Valencia les beaux jours de prospérité littéraire. A ce mouvement, à peine perceptible, car il s'épuisa vite, il semble que Castro ait voulu aider en faisant acte d'auteur. Hélas ! il s'aperçut bientôt de la vanité de cette prétendue renaissance. Le dépit le conduisit jusqu'à Madrid, où cette fois il prit définitivement ses quartiers.

Son déménagement s'opéra tandis que l'imprimeur Felipe Mey achevait le volume des douze comedias. Le tirage avait été de mille exemplaires ; une centaine seulement furent laissés à Valencia, et les neuf cents autres passèrent à Madrid. Par malheur, Castro ne pouvait en disposer librement, pour la raison qu'il ne les avait pas payés ; un Valencien, Vicente Ferrer (était-ce un parent du libraire Jusepe Ferrer, qui avait édité le *Norte de la poesía española*?) avait avancé à Castro l'argent nécessaire à l'impression, mais il avait gardé les ouvrages en garantie de la dette et il les faisait vendre à Madrid, d'accord avec D. Guillén, sauf à laisser à l'auteur les bénéfices

de l'opération. Triste situation pour un poète de ne pouvoir révéler les prémices de son génie sans payer rançon à un courtier!

Trop pauvre pour suffire à ses besoins, trop arrogant pour traiter à son compte des affaires fructueuses, il fallait décidément à D. Guillén un protecteur. Le marquis de Peñafiel se présenta fort à propos. Fils aîné du duc d'Osuna, dont il devait hériter le titre et la fortune en 1624, le marquis représentait fort élégamment la jeunesse dorée de cette époque, à laquelle l'amour du divertissement ne faisait point négliger le soin de ses intérêts. Il employa Castro comme une sorte de factotum, très peu occupé d'ailleurs et assujetti à de rares obligations, mais dévoué sans réserve aux intérêts de son patron. De ce moment jusqu'à sa mort, la destinée du dramaturge fut à la discrétion du grand seigneur, et quoiqu'il n'ait jamais aliéné son indépendance, Castro demeura enrôlé dans l'innombrable clientèle de la maison d'Osuna.

Le 10 février 1619 il vendit à Madrid pour un millier de réaux un esclave, Azan Blanco, qu'il déclarait dans l'acte notarié avoir reçu du marquis de Peñafiel. Le 10 mai 1619, donation lui fut faite de l'usufruit du domaine de Casablanca, sur le territoire de El Arahal, non loin de la ville d'Osuna. Le domaine, d'une superficie de 1.165 *fanègues*, était déjà aliéné aux mains de D. Gaspar Girón, qui en avait la jouissance sa vie durant. Castro ne devait donc profiter qu'ultérieurement de cette libéralité qui était valable pour toute la durée de la vie du marquis de Peñafiel; mais elle prit sans tarder un caractère irrévocable, puisque le duc d'Osuna, père du donataire et chef de la famille, la confirma par un acte authentique du 28 octobre 1619. Il est vrai que le bénéficiaire, en signe de vasselage, s'engageait à payer annuellement au légitime propriétaire une redevance de 3.000 maravédis.

Castro n'alla point en Andalousie prendre possession de son nouveau domaine. Lorsqu'il s'en occupa, ce fut seulement pour l'hypothéquer, comme il le fit par acte du 16 février 1623. Sa pensée était ailleurs, tout entière occupée du culte des bonnes lettres, et il se donna à l'art dramatique avec d'autant

plus d'ardeur qu'il se sentait enfin assuré du lendemain. Il termina à Madrid, le 24 décembre 1622, pour le comédien Antonio de Prado, *La tragedia por los celos*¹. Il collabora la même année avec huit dramaturges d'occasion ou de profession, à une comedia : « Quelques prouesses, parmi beaucoup d'autres, de Don García Hurtado de Mendoza, marquis de Cañete. » La pièce avait pour objet de venger le marquis de Cañete du dédain que Ercilla lui avait montré par prétérition dans sa *Araucana*, mais, plus que des aptitudes de Castro à l'apologie, elle nous apporte la preuve des sentiments nouveaux qui l'animaient. Bien oubliées, les amicales relations qui l'unissaient à Lope de Vega ! Vers la fin de l'année 1619, le Phénix, dans tout l'éclat de sa gloire, accueillait à Madrid son ami valencien par un magnifique souhait de bienvenue : il lui dédiait la comedia intitulée « Les créneaux de Toro », *Las almenas de Toro*, et pouvait-il y avoir un hommage plus délicat que cette pièce toute imprégnée de l'esprit de la vieille épopée, envers le dramaturge qui avait fait revivre sur la scène espagnole la grande figure du Cid ? Castro n'était point demeuré en reste de politesse. Le public avait fait aux douze comedias imprimées en 1618 un accueil si favorable qu'une seconde édition devint nécessaire. Celle-ci, préparée à Valencia en 1621 par les soins de l'imprimeur Felipe Mey, fut mise en vente principalement à Madrid et dans le royaume de Castille. Une dédicace la précédait, dans laquelle Castro plaçait le livre sous le patronage de Marcela, la fille illégitime de Lope et de Doña María de Luxán, et qui était pour lors âgée de seize ans. A ce moment, aucun nuage ne troublait l'amitié des poètes : Castro prit part aux joutes poétiques qui fêtèrent, en 1620, la canonisation de saint Isidore, le patron de Madrid, et Lope, qui en publia la relation, couvrit de louanges ce concurrent cher à son cœur. Le malheur, c'est que contre la monarchie littéraire de Lope, des dissidents, des révoltés faisaient campagne avec férocité. Jean Ruiz de Alarcón, Louis de Belmonte

1. Le ms. conservé à la B. N. M. porte à la fin l'indication : « Acauola D. Guillen de Castro en Madrid á 24 de Diciembre de 1622 años para Antonio de Prado. »

menaient le train, et ils avaient des alliés considérables, tels que Louis Vélez de Guevara, Mira de Amescua et même, quoique celui-ci y ait mis plus de discrétion, le grand Tirso de Molina. Castro, nouveau venu dans la capitale, alla d'abord du côté de Lope, qu'il connaissait depuis longtemps, et il n'est pas défendu de penser que les attentions dont celui-ci le combla avaient surtout pour objet de se l'attacher définitivement. Le camp opposé ne resta pas inactif; cette « inquiétude », qui tracassait Castro sans répit, rendait facile de le gagner à une autre cause, et en acceptant d'écrire la dernière scène de l'acte III dans la comedia à la louange de D. García Hurtado de Mendoza, il donnait son adhésion officielle à la coterie des adversaires de Lope. Car on ne saurait douter que ces laborieuses *Alguñas hazañas*... n'aient été une machine de guerre contre le Phénix; la liste des collaborateurs, qui sont, presque tous, ses ennemis déclarés, suffit à le prouver, et pour plus de clarté Louis de Belmonte, dans la dédicace de la pièce, déclare qu'elle a été écrite « par ceux qui, en Espagne, occupent la première place, n'en déplaise à l'envie¹ » : pouvait-on plus explicitement contester à Lope la suprématie dont il se targuait?

Une fois entré dans cette voie, Castro y demeura quelque temps. Qu'Alarcón, que Tirso de Molina l'aient connu, qu'ils l'aient même fréquenté assidûment, on n'en peut guère douter si le premier a voulu le représenter dans *El examen de los maridos* sous le nom de Guillén de Aragón, et si le second s'est souvenu de lui en traçant dans *Amor y amistad* la silhouette de Guillén de Cardona². Quant à lui, dans une de ses comedias, *Ingratitud por amor*, il ridiculisa le titre de « Phénix » que l'admiration publique avait décerné à Lope de Vega. On y entend le valet Ordoño déclamer une longue tirade sur ceux qui ont plus de prétentions que de talents, le médecin qui enterre ses malades sous prétexte de les soigner, le petit-maitre que les femmes dédaignent et qui se croit idolâtré, l'ignorant

1. « Eran los que en España tenían el mejor lugar, á despecho de la envidia. »

2. Cf. *La verdad sospechosa*, de Alarcón, Éd. Ed. Barry, Paris, 1897, xviii.

qui, sans autre peine que de combiner quelques vocables obscurs, se fait acclamer par le monde entier comme le Phénix des poètes¹. Castro, d'autre part, s'associa avec Mira de Amescua, qui se vantait, en 1623, d'avoir inventé la collaboration dramatique, et ils écrivirent ensemble « La pomme de la discorde et l'enlèvement d'Hélène, » *La manzana de la discordia y robo de Elena*. Mais cette sorte de trahison devait peser au cœur loyal de Castro ; tôt ou tard, il sut se ressaisir, et en 1630, après un silence de dix années, Lope de Vega dans le « Laurier d'Apollon » scella la réconciliation en vantant chez lui des qualités qui brillaient « pour la plus grande confusion des opposants² ». Il ne manqua donc rien à leur amitié, pas même ces brouilles suivies de raccommodements, dont les idylles ont besoin pour échapper à la fadeur.

Le 22 août 1623, Castro fut créé chevalier de l'ordre de Saint-Jacques. Il ne se piqua point de justifier cette faveur par une conduite irréprochable. Un écuyer du Nonce avait eu maille à partir avec lui, et Castro pour se venger ourdit une intrigue qui ne visait à rien moins qu'à l'assassinat de son adversaire. L'instrument du crime devait être un certain Juan-Jerónimo Montañés, qui, après avoir commis quelques délits à Valencia, avait cherché refuge à Madrid. Averti par une dénonciation du Nonce, le roi Philippe IV ordonna, le 24 février 1624, une enquête qui aboutit à l'emprisonnement de Montañés. Sur Guillén de Castro, il semble que le Conseil d'Aragon, chargé de cette affaire, ait évité de se prononcer. Imitons sa réserve : retenons seulement que Castro s'était créé bien des ennemis et que ceux-ci n'étaient pas seuls à le croire capable des pires violences.

Il n'était pas homme à s'embarrasser d'une contradiction ni dans sa vie ni dans ses pièces. En même temps qu'il se mêlait à des aventures suspectes, il se consacrait avec régularité au travail de cabinet. Il résolut de donner une suite à son recueil

1. *Ingratitud por amor*, v. 1133-1170.

2. « Pero sea desmayo | De los opositores, | En armas y en amores | El vivo ingenio, el rayo, | El espíritu ardiente | De Don Guillén de Castro, »

de comedias. A vrai dire, il y pensait depuis longtemps : en intitulant « Première partie » le volume publié en 1618, n'annonçait-il pas une seconde partie ? Jadis, puisqu'il avait simplement reproduit, sous une forme plus correcte, une publication qui avait d'abord été faite contre son gré, il avait respecté une sélection que peut-être il aurait voulu différente. Libre maintenant et dégagé de toute contrainte, il y a lieu de croire que le choix qu'il offrit représentait exactement ses préférences. L'impression du volume se fit à Valencia par les soins de Miguel Sorolla, mais l'auteur y veilla en personne. Ce lui fut une occasion de revoir sa petite patrie. Il se mit en route au printemps de l'année 1624, en mars ou en avril, et il emportait dans ses bagages une procuration du comédien Antonio de Prado pour traiter, au nom de celui-ci, avec les administrateurs du théâtre de la Olivera. Le soin de ses intérêts ne lui fit pas oublier ceux du comédien, et, le 13 août 1624, il signa au lieu et place de son mandant un contrat dont l'exécution ne fut point sans soulever par la suite quelques difficultés¹.

Il retrouva avec émotion sur les rives du Turia les souvenirs de sa jeunesse et le foyer où sa sœur, mariée depuis vingt-cinq ans et entourée d'enfants, perpétuait les traditions de la famille. Il découvrit dans sa nièce, Doña Ana Figuerola de Castro, au lieu de la fillette qu'il attendait, une grande jeune fille, habile aux travaux de l'aiguille en même temps qu'experte aux œuvres de l'esprit. Un peu de l'attendrissement qu'il éprouva transparaît encore dans la dédicace qu'il lui adressa en tête de la « Seconde partie des comedias », et où le respect envers la femme se mêle à l'affection pour la nièce dans une mesure exquise. De l'édition elle-même, il ne prit cure, sauf pour constater après coup qu'elle laissait fort à désirer : « Il y a quelques méprises, déclare-t-il dans son Avant-propos, mais pour ne point paraître importun et pédant, je ne les signalerai pas. Après tout, elles ne sont pas, à mon avis, si considérables que les lecteurs intelligents ne les puissent corriger, et quant

1. Cf. mon livre *Spectacles et comédiens à Valencia*, 118.

aux autres, comme ils ne s'en apercevront même pas, il importe peu qu'elles y soient ou qu'elles n'y soient pas. »

Pour ménager à cette vie turbulente une vieillesse paisible, le duc d'Osuna (c'était le titre que portait maintenant le marquis de Peñafiel) entreprit de marier son protégé. Il fit choix, pour lui, dans l'entourage de la duchesse, d'une jeune femme. Doña Ángela-María Salgado : « D. Guillén de Castro, déclare-t-il dans un document de 1626, est resté dans ma maison et à mon service jusqu'à aujourd'hui où il se trouve chez moi, le concours de sa personne m'étant fort précieux. Par ma volonté et sur mon ordre a été concerté le mariage dudit Castro avec Doña Ángela Salgado, domestique de la duchesse¹. » A vrai dire, ce n'était pas seulement la fiancée, c'était sa famille presque entière dont le sort était lié à la prospérité de la maison d'Osuna. Son père, Francisco Salgado, y remplissait l'office de comptable. Il fut marié trois fois : la première, de 1600 à 1615, avec Ana del Castillo, puis avec Ana de Madera, enfin avec Lorenza de Rojas, et de ces divers mariages il eut au moins douze enfants. La fiancée paraît avoir été le second enfant du premier lit : elle naquit donc au plus tôt en 1602, elle avait tout au plus vingt-quatre ans quand elle convola en justes noces, et le mari n'en avait pas moins de cinquante-sept. Castro avait jugé lui-même par avance ce mariage d'un vieillard avec un tendron².

Les profits furent médiocres. Castro perdait, par cela seul qu'il se mariait, une rente de 30 ducats qui lui était due chaque année sur les revenus de l'archevêché de Tarragone et dont le payement, à vrai dire, se faisait avec une extrême irrégularité.

1. Archivo de protocolos de Osuna, Antonio Cueto, año 1626, fo 284, à la date du 25 avril : « y es assi que el dicho d. G. de C. a continuado en mi cassa e servicio todo el tiempo passado hasta oy que esta en el en mi cassa, siendome su persona muy importante, y con voluntad y orden mia se a tratado que el dicho d. G. de C. se casse legitimamente en faz de la santa madre yglesia rromana con doña angela salgado, criada de la duquesa. »

2. « Desdichada la muger | que con un viejo se casa... | Desdichado el hombre viejo | Que casa con mujer moça. » G. de Castro, *El desengaño dichoso*, I (1625).

Sa femme lui apportait une dot de 16.000 ducats, mais la majeure partie en était représentée par les revenus du domaine de Casablanca, dont le duc d'Osuna, confirmant, non sans la modifier, sa donation antérieure, partageait la propriété entre les deux conjoints. Le domaine rapportait annuellement 1.000 ducats : il représentait donc un capital de 10.000 ducats. Le duc s'engageait, en outre, à servir une rente de 300 ducats, soit un capital de 3.000 ducats. La duchesse faisait don d'une somme de 600 ducats. Le total montait, en conséquence, à 13.600 ducats, et le reste, jusqu'à concurrence de 2.400 ducats, était représenté par des apports en nature, notamment par un lit somptueux en tissu d'or.

Le mariage, conclu sur ces bases, fut célébré à Osuna, dans l'église Collégiale, le 28 juin 1626. Le duc et la duchesse d'Osuna en furent les parrains¹.

Pour Castro, les difficultés commençaient. Il lui fallut percevoir les rentes promises, et il y employa bien du temps et des démarches. Il lui fallut surtout revendiquer l'héritage que sa femme avait reçu de sa mère et qui, ouvert depuis 1615, n'était pas encore liquidé en 1626. Dans une famille dont le chef n'a pas contracté moins de trois unions, toutes plus fécondes l'une que l'autre, le moindre règlement d'affaires atteint à une extraordinaire complication. Castro, après bien des pourparlers, se résigna à une transaction qui lui rapporta la misère de 400 ducats. Il semble cependant qu'il ait connu, dans les premiers temps de son mariage, une aisance relative. En 1627, il paya au courrier de la ville d'Osuna 1.400 ducats qu'il lui devait, sans doute pour avoir déménagé de Osuna à Madrid le mobilier de Doña Ángela. En 1628, il acheta pour sa femme, à un joaillier de Madrid, deux bagues en diamant et d'autres bijoux ornés de pierreries. Et, sans doute, l'état matrimonial ne lui parut point déplaisant, puisqu'à la fin de 1629 il s'occupa de marier sa belle-sœur, Doña Isabel Salgado

1. Osuna. Parroquia de Na Sa de la Asunción. *Libro 9º de Matrimonios*, fº 156.

y Castillo, avec un Valencien, D. Fruela Boyl, qui était le fils naturel du poète D. Carlos Boyl, déjà décédé, et de Doña Jerónima de Naveda¹.

Il ne délaissait point le théâtre, d'abord parce qu'il en avait trop contracté la passion pour qu'il pût désormais s'en passer, ensuite parce qu'il y trouvait des bénéfices appréciables. Le biographe Ximeno raconte que « pour vivre, lui et sa seconde femme, il fut obligé de recommencer à écrire des comedias. » C'est une exagération manifeste : car, d'une part, Castro n'en était pas à ce point de misère, et, d'autre part, il aurait bien chichement vécu s'il n'avait pas eu d'autres ressources. Il composa certainement sur ses vieux jours quelques comedias, parmi lesquelles on peut placer avec vraisemblance *Ingratitud por amor* et *El ayo de su hijo* ; mais, plus encore que de créer des œuvres nouvelles, il s'occupa de faire jouer celles qu'il avait en portefeuille. En 1624, la troupe de Roque de Figueroa avait à son répertoire *El nieto de su padre* ; en 1628, celle de Jerónimo Amella promenait à travers l'Espagne *El ayo de su hijo*, *La tragedia por los celos* et *Ingratitud por amor* ; vers la fin de cette même année 1628, *La tragedia* était jouée à Pampelune².

C'est ainsi qu'il a vieilli. Tantôt il s'asseyait à son bureau, qui était d'ébène avec des incrustations d'ivoire et sur lequel étaient posées deux écritoirs assorties³, et alors, soit qu'il revisât ses pièces d'antan, soit qu'il en ébauchât de nouvelles, il maniait l'héroïsme à brassées. Tantôt il courait la ville pour la défense de ses intérêts, apaisant ses créanciers, pressant ses débiteurs, poussant même jusqu'à la lointaine Osuna, comme il le fit en 1629, pour y constituer un mandataire et suivre un procès contre le courrier de Madrid à Osuna⁴. La maladie ne tarda point à le terrasser, mais elle ne le surprit point. Sa

1. Cela ressort des documents publiés par Pérez Pastor dans sa *Bibliografía madrileña*, t. III.

2. Cf. mon livre *Spectacles et comédiens à Valencia*, chapitre VI, 170 sqq.

3. D'après l'inventaire après décès.

4. Archivo de protocolos de Osuna. Antonio de Cueto, 24 sept. 1629, f^o 313.

conscience ombrageuse l'avait poussé depuis longtemps à se mettre en règle avec les hommes. Plus de trois ans avant de se sentir atteint, il avait envoyé à son frère, le religieux, une lettre où il énumérait les obligations auxquelles il se sentait tenu; depuis le décès de Fr. Francisco, la lettre était en dépôt aux mains d'un autre moine valencien, Fr. Vicente Bex. Quant aux scrupules qui l'avaient assailli à la dernière heure, il les avait confiés de vive voix à un bernardin de Madrid, Fr. Esteban de Peralta, dont il reçut l'assistance à ses derniers moments. Il voulut encore, pour plus de sûreté, dicter son testament; le 26 juillet 1631, à bout de forces, il institua sa femme Doña Ángela-María Salgado pour son héritière universelle¹; il renouvela les instructions données de vive voix ou par écrit à ses directeurs de conscience; puis, d'une main défaillante, qui s'y reprit à deux fois, avec des lettres plus tortueuses à mesure qu'il avançait, il signa de son nom et de son titre : « don Guillen de castro ». Pour lors, en paix avec ses semblables, le cœur plein d'espérance, sous la protection de ce Christ crucifié qui était au pied du lit à l'abri d'un petit dais de satin, il rendit son âme à Dieu.

FAC-SIMILÉ DE LA SIGNATURE DE CASTRO SUR SON TESTAMENT

Les tabellions qui commencèrent, dès le 2 août, à dresser l'habituel inventaire après décès, trouvèrent un misérable mobilier. Les vêtements étaient de moins piètre qualité, car le défunt aimait la parure et se défendait avec sa vaillance habi-

1. Cela n'empêcha point María Salgado de se remarier, dès le 15 avril 1632, avec Nicolás de Mitarte, comptable de Sa Majesté. Devenue veuve pour la seconde fois, entre 1635 et 1638, elle épousa, en troisièmes noces, D. Fabián de Contreras.

tuelle contre les outrages du temps. Mais la seule, la véritable richesse de cette demeure, c'était le génie du poète. La mort l'avait ravi, la postérité allait en recueillir l'héritage.

II

Que la renommée posthume de Castro repose toujours sur des considérants très solides, il est permis d'en douter. On l'a loué de confiance, et avec d'autant plus de chaleur qu'on ne tenait pas à y aller voir. Ses comedias nous sont connues tout juste par trois ou quatre exemplaires, disséminés dans les pays les plus divers. Et, d'autre part, il en a tant écrit, avec une si redoutable abondance et un enthousiasme si débordant ! Néanmoins cette richesse, qui décourageait les bonnes volontés, accroissait la réputation du dramaturge. C'est un mérite d'avoir beaucoup produit, lors même que le résultat ne correspondrait pas toujours à l'effort, et à mesure que la vie de Castro est mieux connue, la persévérance de son labeur paraît d'autant plus remarquable qu'il l'a poursuivi à travers bien des vicissitudes. Quelle différence entre son cas et celui d'un Tirso de Molina ! D'un côté, l'abri sûr d'une cellule, où la pensée, affranchie de toute préoccupation, se concentre tour à tour ou se déploie sans autre objet que de s'exprimer complètement. De l'autre côté, l'incertitude du lendemain, l'esprit tiraillé par des soucis discordants, les heures de travail péniblement conquises sur des besognes vulgaires.

A cette rude école, Castro est redevable d'avoir élargi le champ de ses observations. Tant de spectacles ont frappé ses yeux qu'il en a forcément retenu quelque chose, et bien que les entraînements de son imagination lui aient souvent fait perdre le contact avec la réalité, il y a pourtant quelques-unes de ses pièces qui, jusque dans la disposition de leurs péripéties, semblent reproduire, sans altération, le train ordinaire de l'existence. Il se peut même que pour deux d'entre elles l'existence qui a servi de modèle soit celle de Castro en personne.

Une tradition ancienne veut qu'il ait fait allusion à ses propres aventures dans sa comedia « Les mal mariés de Valencia », *Los mal casados de Valencia*. On y voit deux ménages désunis, un mari qui néglige sa femme pour une maîtresse qu'il ose introduire, sous un déguisement de page, dans le domicile conjugal ; et d'autre part, un mari qui prétend consoler au détriment de la sienne l'épouse délaissée. Il n'y a rien là qui n'ait pu se produire dans l'intérieur de Castro. L'humeur acariâtre et fantasque du maître de céans autorise les hypothèses les plus défavorables à la paix de son foyer.

« Le Solliciteur indigent », *Pretender con pobreza*, même si la pièce ne s'applique pas exactement au cas de D. Guillén, met à la scène un épisode fréquent à une époque où la petite noblesse, réduite à la misère, n'avait d'autre recours que de se ruer à la curée des places et des charges royales dont le favori du jour disposait souverainement ; pour un exemple qu'il nous cite, Castro avait cent originaux sous les yeux.

De même, il n'a dû avoir que l'embarras du choix pour trouver un modèle réel à la pièce qu'il a bizarrement intitulée : *Las canas en el papel y dudosó en la venganza*. Il n'est pas sûr que la pièce sous la forme où elle nous est parvenue soit bien celle qu'il a écrite ; le recueil dans lequel nous la lisons l'attribue formellement à Calderón. Mais le Valencien Diego de Vich, qui suivait de fort près dans sa ville natale le mouvement dramatique, a noté dans son journal, à l'actif de Castro, une comedia de ce titre, et un manuscrit, où elle est copiée du premier vers jusqu'au dernier, lui en reconnaît la propriété. Elle raconte un enlèvement avec cette circonstance aggravante que l'auteur du rapt se fait prêter main forte par le frère de la jeune fille. Les scènes se déroulent tour à tour à Tolède, au fond d'une ruelle obscure, dans le vieux manoir qui la borde, et à Madrid, où le séducteur a emporté la belle : Castro connaissait bien l'une et l'autre cité. Il se trouve, d'autre part, que la famille mise en cause dans la comedia est celle de Guevara ; or, Castro aimait à affubler de ce nom les personnages de ses pièces, lors même qu'il n'en puisait pas le sujet

dans les fastes de la famille; voyez, par exemple, comme il en a usé dans *El ayo de su hijo*. Il n'y a donc pas lieu de lui retirer *Las canas en el papel*. Remarquons plutôt la conformité de la pièce avec les mœurs contemporaines. Elle appartient à ce groupe de comedias où l'auteur a détaché, pour les fixer sous une forme durable, des anecdotes choisies parmi celles qui se répétaient autour de lui.

Il n'entrait pas dans les habitudes des dramaturges espagnols de copier purement et simplement les intrigues qui se forment par le jeu naturel des événements. Il leur fallait des péripéties rares et surprenantes, et pour être plus sûrs de les avoir à leur goût, ils les choisissaient dans l'immense réserve de l'histoire ou de la littérature. Peu leur importait que l'épisode, véridique dans son principe, ait été déformé avant d'arriver jusqu'à eux. Ils voyaient, au contraire, dans ces déformations une parure dont ils entendaient tirer parti, un excitant pour mettre en œuvre leurs dons personnels d'invention. Castro, comme ses confrères, a puisé aux sources qu'il trouvait sur son chemin, et l'originalité de l'esprit est rarement allée chez lui jusqu'à créer de toutes pièces le sujet de ses comedias.

L'histoire offre un choix abondant d'exemples héroïques ou malfaisants. L'histoire sacrée, en particulier, était une mine inépuisable. Cependant, nos Valenciens (on l'a vu, en particulier à propos de Tárrega) ne paraissent pas en avoir abusé. Trois pièces, au juste, dans la collection des œuvres de Castro peuvent passer pour religieuses.

« Le meilleur des époux », *El mejor esposo*, prétend représenter l'histoire de saint Joseph, et, en effet, la pièce recueille avec soin les brèves indications que les évangiles canoniques fournissent sur le personnage, et les anecdotes plus copieuses que les évangiles apocryphes ont complaisamment développées. Le titre, malgré cela, n'est pas en rapport avec le contenu de la comedia. Il est bien vrai que celle-ci se termine sur une scène d'apothéose, où l'on apercevait Joseph, sur son lit de mort, entre Marie et Jésus, parmi une troupe d'anges qui tendent

vers lui les palmes de la béatitude. Mais ce n'est pas à lui que l'intérêt s'attache. Une scène, que Castro n'a pas inventée, mais qu'il a trop longuement traitée, représente Joseph délibérant sur la grossesse miraculeuse de Marie, et l'honnête charpentier a beau avoir confiance dans la vertu de sa virginale épouse, il n'en faut pas moins, pour le rassurer tout à fait, que l'archange Gabriel vienne lui révéler les secrets desseins de Dieu. D'un bout à l'autre de la pièce, l'attitude de Joseph ressemble à celle qu'il montre ici : elle tient le milieu entre la crainte et le contentement, entre la défiance et l'allégresse, et elle se manifeste par une sorte d'ahurissement, plus comique que touchant au jugement de notre siècle, plus touchant que dramatique au gré de D. Guillén. La Vierge, dès le début, prend dans la pièce la place que Joseph ne suffit pas à remplir. Afin de choisir pour elle un mari, les jeunes gens de sa tribu sont convoqués dans le temple, et une colombe, messagère divine, désigne Joseph au choix de la prétendante. Le mariage une fois consacré, les deux époux se promettent réciproquement une chasteté éternelle, et la jeune mariée se retire dans la solitude, où l'Ange vient lui réciter en vers médiocres la *Salutation angélique* :

Dios te salve, Maria,
 llena eres de gracia,
 el Señor es contigo,
 muer a quien señala
 y bendize entre todas.

Au cours du second acte se produit la naissance de Jésus et, à peine né, il passe dans la pièce au premier plan à côté de la Vierge, accentuant du même coup l'effacement de Joseph. Il était difficile de donner à un nourrisson un rôle en rapport avec l'importance que doit forcément prendre, dès qu'il paraît, un personnage tel que Jésus ; Castro a ingénieusement tourné la difficulté ; le Jésus du premier âge ne se montre dans la pièce qu'une seule fois, pendant une apparition miraculeuse qui s'offre aux regards de l'empereur romain. Après cet épisode, suivi d'une rapide vision du groupe sacré en fuite vers l'Égypte,

Jésus a grandi avec une telle promptitude qu'il est déjà capable de tenir tête dans le temple aux docteurs de la loi et de s'exercer, sous la direction de Joseph, à l'apprentissage de la menuiserie. Joseph, par ce détour, est rappelé à l'attention des spectateurs, mais elle ne s'attardera pas sur lui, car sa mort leur est aussitôt représentée. La pièce, dans l'ensemble, procède surtout des évangiles et très peu des légendes propres à saint Joseph ; elle s'attache à la Vierge, à l'Enfant-Jésus plutôt qu'à l'humble comparse à qui elle ne doit guère que son titre. La meilleure preuve de tact que Castro pouvait donner, c'était de s'effacer devant les modèles qu'il suivait, de renoncer à des inventions dont la pauvreté aurait misérablement éclaté, de céder la parole aux livres saints, et son tort fut de les avoir mêlés quelquefois de paraphrases inégales à leur majestueuse simplicité.

Il se sentait plus à l'aise avec l'Ancien Testament. Lorsqu'il voulut y faire son butin, il alla tout droit au Livre de Daniel et à l'histoire de Nabuchodonosor, dont les violences plaisaient à une imagination naturellement farouche. De bonne heure, le théâtre espagnol avait exploité le récit du prophète, mais il s'était attaché de préférence au supplice des jeunes gens jetés, par ordre du roi, dans une fournaise, tel qu'il est rapporté au chapitre III. En 1561, un char promenait à travers les rues de Séville un spectacle que les documents désignent sous le titre de « Nabuchodonosor et le four », *El rey Nabucodonosor y el horno*¹. En 1563, à Plasencia, le Père Juan Álvarez, recteur du Collège, fit représenter à la Fête-Dieu une tragédie de *Nabuc Donosor*, où le supplice de la fournaise fut figuré avec un si parfait réalisme que nombre de spectateurs tremblèrent pour la vie des acteurs². Les progrès de l'art dramatique amenèrent les auteurs à étendre leur choix aux autres épisodes du livre de Daniel. Mira de Amescua dans « Le plus grand orgueil humain de Nabuchodonosor », *La mayor soberbia humana de*

1. Sánchez Arjona, *Anales del teatro en Sevilla*, 26 et 100.

2. Manuel Cañete, 140 et 224. La tragédie du Père Álvarez se confond probablement avec celle publiée par Rouanet, I, 232.

Nabucodonosor, Calderón dans « Le festin du roi Baltazar », *La 'cena del rey Baltasar*, Matos Fragoso, Cáncer et Moreto dans « Le barbare de Babylone », *El bruto de Babilonia*, ont combiné, selon le cas, l'histoire de la fournaise et celle de la statue avec les aventures de Daniel et celles de Suzanne, et c'est aussi ce que Castro a tenté dans « Les prodiges de Babylone », *Las maravillas de Babilonia*. Il nous montre d'abord, conformément au chapitre II du prophète, Daniel interprétant un songe dont Nabuchodonosor reste encore tout effrayé. Puis, passant par-dessus la plus grande partie du livre prophétique, il entame, d'après le chapitre XIII, l'histoire de la chaste Suzanne ; il la complique d'un prologue romanesque, où l'on voit deux rivaux, qui s'appellent l'un et l'autre Joachim, se disputer la main de la jeune fille ; après un quiproquo, dont la vulgarité vaudevillesque fait tache dans cette pièce d'une inspiration élevée, l'un des Joachim épouse Suzanne, et l'autre Joachim, dépité d'avoir été évincé, ourdit contre elle le guet-apens du jardin, suivi bientôt, grâce à Daniel, d'une éclatante réparation. Parallèlement à cette intrigue, qui occupe le centre de la pièce, Castro place plusieurs épisodes : le dragon que Daniel se refuse à adorer (xiv, 22), la fournaise (III), la fosse aux lions (xiv, 30), qui sont plus sommairement traités. Enfin, il termine en représentant, non sans grandeur, le terrible châtiment infligé à l'orgueil de Nabuchodonosor (iv, 7-34) : le Roi, qu'une prophétie avait averti de sa déchéance prochaine, arrive sous l'apparence d'une bête ; il gambade lourdement sur ses pattes, il broute de l'herbe fraîche, il s'accroupit aux pieds de Daniel. Cependant une lueur de repentir brille dans cette intelligence abêtie. Nabuchodonosor reprend aussitôt la forme humaine, et il use de son autorité retrouvée pour rendre aux Hébreux la liberté. La pièce se conclut sur cette idée si chère à la théologie catholique et si souvent mise en action sur le théâtre espagnol, qu'un seul acte de contrition sincère efface tous les péchés. Pour dégager cette conclusion, il n'a point coûté à Castro de bouleverser la suite des événements telle qu'il la trouvait dans son modèle. Ses scrupules d'exactitude

l'obligeaient à respecter la lettre du texte, mais non à en respecter l'ordre.

Avec la vie des Saints, les auteurs peuvent prendre plus de liberté qu'avec l'Écriture Sacrée, et la liberté n'a plus aucune limite quand il s'agit d'une sainte aussi mal connue que sainte Barbe l'a toujours été. Sur elle, les auteurs catholiques ont rapporté les traditions les plus contradictoires. Comment un profane choisira-t-il entre elles? En écrivant « Sainte Barbe, prodige de la montagne et martyr du ciel », *El prodigio de los montes y martir del cielo*, *Santa Bárbara*, Castro s'en est tenu à la version enregistrée par Surius dans ses *Vitae Sanctorum*, qui ont été publiées à Cologne de 1570 à 1575 en cinq volumes in-folio. Sainte Barbe nous y est donnée pour la fille de Dioscore, qui était un puissant personnage dans la ville de Nicomédie. Par ordre de son père, elle resta longtemps enfermée dans une tour; elle fut initiée cependant à la religion chrétienne qu'elle embrassa avec ferveur, mais augmentant par là contre elle les rigueurs paternelles, elle fut dénoncée devant Marcien, gouverneur de la Bithynie; condamnée à mort, après mille supplices, par Dioscore lui-même, elle endura cette torture suprême de voir son père exécuter en personne la sentence capitale. Ce raffinement d'horreur n'était point pour déplaire à Castro, mais il s'attacha de préférence dans sa pièce à une intrigue d'amour. Federico aime Bárbara au point qu'il vend son âme au diable en échange de la jeune fille. Sacrifice inutile : la sainte sort triomphante des assauts du malin. Elle meurt sous les coups de son père, qui s'est bandé les yeux, comme si son esprit pouvait ainsi ignorer l'homicide perpétré par ses mains. Le diable, exact à l'échéance, veut précipiter Federico dans l'enfer dont l'entrée s'ouvre sur le théâtre parmi les flammes ardentes; la sainte alors, miséricordieuse à cette âme qui s'est damnée pour elle, descend du ciel et l'arrache au démon. Marguerite n'a point permis que Faust subît jusqu'au bout les conséquences de son aveuglement. Castro, par une rencontre imprévue, annonce ici le drame de Goëthe et la forme définitive que le poète allemand a donnée à la légende.

L'Ancien Testament, le Nouveau Testament, les Vies des Saints ont été tour à tour exploités par D. Guillén. Cependant, l'histoire profane lui plaisait davantage que l'histoire religieuse. L'exactitude et la précision, qui sont les qualités maîtresses de l'historien, n'étaient pas chez lui des habitudes d'esprit. Mais il savait parfois discipliner son imagination, et comme cette docilité lui coûtait, il ne se gênait pas pour en tirer vanité. Les deux derniers vers de « L'Orgueilleuse humilité », *La humildad soberbia*, ont précisément pour objet de nous informer que, cette fois, l'auteur s'est effacé devant les faits et qu'il offre à notre curiosité « une histoire véritable¹ ». Il a choisi pour héros le fameux condottiere, Rodrigo de Villandrando, qui combattit au quinzième siècle, tout Espagnol qu'il était, pour l'indépendance française, et il s'en est remis du soin de le documenter à Hernando del Pulgar. Celui-ci, dans son livre des *Claros varones*, avait écrit une sorte de *De viris illustribus* espagnol, et si son dénombrement des grands hommes ne dépasse guère les limites du règne de Henri IV de Castille, il n'en avait pas moins fait une place parmi eux au routier qui avait porté, hors d'Espagne le renom de la vaillance espagnole. Castro avait pu lire cette biographie au titre VII de l'ouvrage, tel qu'il avait été imprimé à Alcalá de Henares en 1524, et sa lecture avait été attentive, à en juger par la docilité avec laquelle il suivit son modèle. La tâche la plus difficile qui lui incombait, c'était de relier par une intrigue le récit un peu incohérent de Pulgar : il a trouvé chez Pulgar lui-même des indications qu'il lui a suffi de développer pour obtenir cette soudure. L'historien raconte que Rodrigo de Villandrando contracta deux mariages, l'un en France avec la fille du Duc de Bourbon, qui était de sang royal, l'autre en Espagne sur la fin de sa vie avec une Zúñiga. Supposez maintenant qu'avant d'aller courir les aventures en France, Rodrigo, tout jeune encore, se soit fiancé avec l'héritière des Zúñiga et qu'il ait emporté à son départ la promesse

1. « Y aquí, Senado, se acaba | esta historia verdadera ».

formelle qu'elle lui resterait fidèle jusqu'à l'heure lointaine du retour : il ne faut pas plus que cette supposition pour qu' aussitôt un drame s'ébauche. Nous voyons d'abord le guerrier encore novice gauchement assidu auprès de Doña María de Zúñiga. Il a un rival, l'Infant de Navarre ; car saurait-on imaginer des amours qu'aucune jalousie ne troublât ? Il a surtout une extrême pénurie d'argent, et voilà trouvé le motif de son exode : il ne part pas *quoique amoureux* ; il s'en va, *parce que amoureux*, en quête de la fortune, qui lui permettra de faire à sa bien-aimée un sort digne d'elle. Des pillages fructueux récompensent sa bravoure, et un beau jour sa mine avenante séduit Madame Marguerite, qui chez Castro n'appartient pas seulement à la souche royale, mais se présente comme la nièce authentique de Charles VII. Le damoiseau est maintenant partagé entre María de Zúñiga et Madame Marguerite. Il va céder à celle-ci et s'engager à jamais, lorsqu'un message de son père arrive qui le mande en Espagne. Bien entendu, Madame Marguerite suit en Espagne celui qu'elle aime, et dès lors notre homme se trouve directement aux prises avec ses deux fiancées. La situation était délicate, et Castro a été embarrassé de cette Madame Marguerite qui empêchait le dénouement. Au théâtre, quand un personnage gêne, on le détruit. Mais avec Castro, la mort elle-même n'allait pas sans quelques complications : il imagine donc, comme la chose la plus naturelle du monde, que Madame Marguerite pour épier son infidèle fiancé se déguise en homme, qu'elle surprend un entretien de cet amant volage avec la rivale, qu'à l'issue de l'entretien une querelle s'élève entre les amoureux, que Rodrigue veut tuer María et que par miracle le trait destiné à María vient frapper Marguerite en plein cœur. Tant de hasards laborieusement préparés ont du moins cet avantage de débayer le terrain ; mais Rodrigo, qui pousse loin l'esprit de contradiction, refuse maintenant d'épouser Doña María malgré l'ordre que le roi lui en donne. Rodrigo payera-t-il de la mort son insubordination ? Le Roi, eu égard à la bravoure qu'il vient de montrer dans un combat d'importance, lui fait grâce de la vie, mais

il lui imposé une épreuve d'une extraordinaire férocité. Devant les courtisans assemblés, un repas est offert à Rodrigo, et le premier plat de ces agapes c'est la tête du père de Rodrigo, servie sur un plat d'argent. Rodrigo frémit, mais s'incline, puisque telle est la volonté du Roi. Une pareille docilité mérite d'être récompensée : le Roi dévoile à Rodrigo qu'il est la victime d'une illusion. Son père, plus vivant que jamais, était caché sous la table, de façon que sa tête émergeât par un trou. Du coup, Rodrigo accepte Doña María pour sa femme, et le Roi lui accorde, pour lui et ses descendants, le comté de Ribadeo et le privilège de recevoir à chaque fête de l'Épiphanie les vêtements que la personne royale aura portés pendant la journée.

On voit, par cette analyse, tout ce que l'imagination fiévreuse de Castro a ajouté au schéma de Hernando del Pulgar. Il est exact que Rodrigo de Villandrando a été deux fois marié, en France, puis en Espagne. Il est exact que ses chevauchées victorieuses à travers la France ont été interrompues par l'ordre de rentrer en Espagne, quoique à vrai dire l'ordre émanât non du père du héros, mais du roi Jean II de Castille. Il est exact qu'une princesse Marguerite de Bourbon, fille du duc Jean I^{er}, le prisonnier d'Azincourt, devint, vers 1433, l'épouse de Rodrigo, mais c'était une bâtarde, et sa parenté avec le roi de France restait lointaine¹. Il est exact que Rodrigo se remaria dans la maison de Zúñiga avec la fille du seigneur de Monterey, mais celle-ci se nommait Doña Beatriz, et non María, comme Castro l'a prétendu. Il est exact enfin que Rodrigo portait le titre de comte de Ribadeo ; mais il le tenait d'un héritage de famille, non de la faveur royale, et depuis ses plus jeunes ans, contrairement à ce qu'en dit Castro, il avait perdu son père. La pièce de « L'orgueil humilié » combine ainsi les données les plus certaines de l'histoire avec

1. Pulgar n'indique pas le prénom *Margarita*, que portait la première femme de Rodrigo, et pourtant Castro l'appelle fort exactement *Madama Margarita*. Il a dû prendre ce détail dans une de ces généalogies si abondantes de son temps et dont on voit bien, en parcourant ses comedias, qu'il était un lecteur assidu.

les plus audacieuses fantaisies. En réalité, Castro s'intéressait surtout aux inventions dont l'aventure de Rodrigo lui avait fourni l'occasion. Des faits tels qu'ils furent, il ne se souciait guère, les respectant quand il n'avait pas plaisir à les modifier, les amplifiant, les déformant ou les mêlant d'additions incongrues chaque fois que l'intérêt de sa pièce l'y poussait. S'il nous montre dans le général anglais Talabote (Talbot) le plus redoutable adversaire de Rodrigo, cela ne l'empêche pas de déclarer que la guerre qui ravage la France est née d'une rivalité à propos du marquisat de Saluces!

De toutes les comedias qu'il a écrites, « L'orgueil humilié » est la seule où Castro se soit appliqué à respecter les assertions d'un historien: On jugera par là de la désinvolture avec laquelle il a traité habituellement les traditions dont il s'inspirait, ou plutôt il n'a même pas tenté de porter à la scène, en les empruntant aux annalistes, les grands événements du passé national. Il se sentait comme emprisonné dans les liens trop stricts de l'histoire. Il avait lu les in-folio d'Ocampo ou de Mariana. Leur lecture exaltait en lui le culte de l'héroïsme, le respect des vertus espagnoles, la fierté du sentiment national et je ne sais quel souffle d'épopée qui passe en vibrant à travers tant de tirades. Mais quelle indifférence pour le détail! Le poète Théodore Llorente, qui a évoqué avec un mélange savoureux d'exactitude et de poésie le passé de sa chère Valencia, n'a point pu supporter sans protestation les audacieuses fantaisies de D. Guillén. « Castro, déclare-t-il, malmène l'histoire et la géographie, et ses personnages étaient indifféremment princes imaginaires de Castille et d'Aragon ou bien rois de Hongrie, ducs de Pologne et sultans d'Orient¹. » En réalité, ce que Castro désire, c'est seulement donner à ses comedias une *couleur historique*. Le plus souvent, un léger badigeon lui suffit: quelques noms illustres ou connus, quelques titres sonores, au besoin des réminiscences vagues mais grandioses de la gloire des ancêtres, il ne lui en faut pas davantage pour mettre

1. Teodoro Llorente, *Valencia*, II, 299.

en branle son imagination, rassurer la conscience inquiète des spectateurs et donner une garantie d'authenticité aux plus folles rêveries.

A deux ou trois reprises, sans se targuer, comme dans *La humildad soberbia*, d'une fidélité absolue, il s'est condamné à une apparence d'exactitude. Sa pièce « Il n'est pour voir que l'œil du maître » — *Donde no está su dueño está su duelo* — montre un jeune Milanais, D. Diego, qui part pour les Flandres en 1584 coopérer, sous les ordres d'Alexandre Farnèse, au siège d'Anvers. Il laisse à Milan sa jeune femme Aurelia et une jeune fille Doña Juana de Vargas dont il est aimé. Doña Juana espère que Diego, délaissant Aurelia, l'épousera si, au retour de Flandres, il constate que sa femme lui a été infidèle, et toute la politique de Juana tendra à provoquer cette infidélité par le moyen d'un certain comte, le comte de Ponciano, qui est épris d'Aurelia. Cependant, D. Diego se couvre de gloire et rentre chez lui avec le titre de « maître de camp ». Mis en défiance par des racontars, il ne se montre pas dès son retour et essaie de surprendre sa femme en faute; à l'épreuve, la vertu de celle-ci éclate sans discussion possible. Toute la vengeance de D. Diego, ce sera d'obliger le comte à épouser Doña Juana. Peut-être l'anecdote qui fait le fond de la pièce s'est-elle réellement produite. A coup sûr, le cadre où l'intrigue se meut et les personnages ont été empruntés directement à la réalité. D. Diego s'appelle Don Diego de Isunça et son père D. Juan était contrôleur général (*veedor general*) de l'armée. Le siège d'Anvers, la figure d'Alexandre Farnèse, duc de Parme, sont représentés d'après des renseignements sûrs auxquels nulle fantaisie ne se mêle. Le romanesque est ici comme endigué par l'histoire.

En matière d'histoire ancienne et de mythologie, les sujets que Castro a traités avaient été portés avant lui sur la scène espagnole. Car on ne saurait s'arrêter longtemps à cette pièce « La pomme de la discorde et l'enlèvement d'Hélène », qu'il a écrite en collaboration avec Mira de Amescua. Non que

L'œuvre manque d'intérêt; elle ressemble en plusieurs passages à une sorte d'opéra; un chœur de bergers en ouvre le premier acte et, au moment décisif, alors que Pâris tente sur Hélène un suprême effort de séduction, la voix des chanteurs, cachés dans la coulisse, interrompt à intervalles réguliers, comme pour une sorte de refrain, les brûlantes déclarations du séducteur. Le spectacle n'y était pas moins soigné que la musique; on y voyait non seulement Achille transpercé de flèches par Pâris (et la vue d'un acteur ainsi traité n'était point pour le public une médiocre émotion), on y voyait encore une bataille navale qui se déroulait dans la partie haute du théâtre sur le balcon des apparitions, le long duquel s'avançaient jusqu'à se rencontrer les proues de deux navires¹. Mais pour étudier à coup sûr cette pièce étrange, tour à tour lyrique et enfantine, il faudrait savoir la part que Castro y a prise. Le manuscrit qui nous l'a conservée n'indique pas que chacun des collaborateurs se soit réservé un acte plutôt que l'autre, et à la lecture, si dans le second acte la manière habituelle de Castro se laisse reconnaître à certains traits, ni cette empreinte n'est assez marquée, ni la différence d'un acte à l'autre n'est assez sensible pour lever, à trois siècles de distance, le secret de la collaboration.

« Procné et Philomèle », *Progne y Filomena* d'une part, « Didon et Enée », *Dido y Eneas* d'autre part, sont bien l'œuvre du seul Castro, mais il avait eu des devanciers. Pour ne pas sortir de Valencia, rappelons que Timoneda avait fait imprimer, en 1564, la « Tragicomédie de Philomèle ». Le sujet chez Castro est traité avec plus d'ampleur; il n'est plus réduit aux deux épisodes essentiels du viol de Philomèle par Terée et du festin tragique, il s'étend aux événements qui ont précédé ces épisodes et qui en fournissent l'explication.

1. Acte III. « Banse juntando las dos proas de las naues; en la vna esta Menelas y en la otra Paris. » La bataille navale devient bientôt terrestre; Agamemnon paraît; le texte dit : *Sale abajo*, ce qui indique que la bataille navale est dans la partie haute. D'ailleurs, un peu plus haut, on lit : « Arriba suena ruydo de boques, ynstrumentos de guerra, y marineria. »

Les deux filles du roi Pandion, Procné et Philomèle, sont à marier. Teosindo, frère du roi de Thrace Térée, vient solliciter pour son frère la main de l'une d'elles. Sur le vu des portraits de l'une et de l'autre, Térée se décide pour Procné, qui dès lors devient par procuration son épouse. Mais c'est Philomèle que Térée avait choisie en réalité, car sur le portrait de Philomèle le nom de Procné avait été inscrit par erreur. Dès lors, la passion de Térée pour Philomèle s'expliquera, puisqu'en fait c'est elle qu'il a toujours aimée. En même temps une complication se produit : Teosindo, une fois que son frère s'est prononcé ou a paru se prononcer pour Procné, est tombé, quant à lui, amoureux de Philomèle, qui répond passionnément à cet amour. En sorte que la situation, à la fin du premier acte de Castro, est fortement marquée : frère et sœur contre frère et sœur, — d'une part, Térée marié par erreur avec Procné, — d'autre part, Teosindo fiancé avec Philomèle par une inclination réciproque. Nous sommes loin du schéma rudimentaire sur lequel la tragicomédie de Timoneda est bâtie.

Le second acte ne suit le premier qu'à six années d'intervalle : Térée est père de deux enfants ; il n'en poursuit pas moins Philomèle d'une passion d'autant plus violente qu'elle tarde davantage à se satisfaire. Par une lettre interceptée, il a connaissance d'un rendez-vous que Teosindo a donné à Philomèle dans une forêt ; il se substitue à Teosindo, abuse de Philomèle et lui arrache la langue pour être assuré qu'elle taira cette violence. Mais Philomèle, abandonnée dans la forêt, brode sur la toile avec le nom des personnages qui y ont tenu un rôle, l'image de la scène dont elle a été victime, et cette broderie est apportée par un paysan à Procné, dont la douleur ne tarde pas à imaginer une vengeance raffinée. Itys, l'enfant de Térée, est découpé en morceaux et servi à son père dans un sinistre repas. Nous sommes ici au centre même de l'action. L'acte second de Castro concorde à peu près exactement avec la pièce de Timoneda. Il y a chez Castro plus de raffinement dans l'horreur ; il ne craint point, par exemple, de montrer sur la scène Itys que sa mère enlève au bras de la

gouvernante pour l'immoler ; mais si l'inspiration diffère, la situation est la même de part et d'autre.

Le troisième acte, qui s'ouvre par une scène charmante, est un tissu d'in vraisemblances : Philomèle, dans le coin perdu où elle vit, a mis au monde un fils, car elle était enceinte de Teosindo au moment où Térée a abusé d'elle ; ce fils, elle l'a élevé dans la solitude et sans jamais lui parler, quoique la mutilation qu'elle a subie ne l'ait pas rendue absolument muette. Un jour, le jeune homme voit une jeune fille : elle parle, il répète comme un écho la fin des phrases qu'elle prononce ; l'intelligence et l'amour s'éveillent chez lui au voisinage de la gracieuse créature qu'il contemple. Or, la séductrice est une fille de Térée : des jeunes gens, que tant de crimes séparent, pourront-ils s'aimer en paix ? Castro ne s'embarrasse point pour si peu. Au fond de la forêt Teosindo retrouve Philomèle, Térée se réconcilie avec Procné, le mariage des enfants scelle la paix conclue, et la tragédie s'achève en idylle. N'était-ce point trahir la légende que la transformer de la sorte ? et que reste-t-il chez Castro de la transformation des jeunes femmes en oiseaux qui étaient à l'origine du mythe ?

Pour ce qui est d'Enée et de Didon, il y avait une cause à plaider. Castro n'était point homme à se dérober. Les dramaturges qui avaient écrit avant lui sur ce sujet avaient en général prétendu laver la reine des accusations que le récit de Virgile, lors même qu'il ne les formule pas clairement, a fait peser sur elle. Il y avait bien eu, aux environs de 1536, une « Tragédie des amours d'Enée et de la reine Didon, telles que Virgile les raconte au quart livre de son *Enéide*¹ », mais c'était une exception depuis longtemps oubliée. Virués, sans afficher de parti pris ni dans un sens, ni dans l'autre, s'était en somme délié de Virgile et avait puisé ailleurs ses principales inspira-

1. *Tragedia de los amores de Eneas y de la Reyna Dido, como los recuenta Vergilio en el quarto libro de su Eneida*, 20 f. in-4°, caractères gothiques, sur deux colonnes. La pièce est divisée en cinq journées. Cf. Manuel Cañete, 170.

tions. Gabriel Laso de la Vega, plus ouvertement chevaleresque, avait institué, en 1587, une défense en règle de Didon, et jusque dans le titre de sa tragédie, il avait déclaré qu'il vengerait l'honneur outragé de la reine¹. Il ne négligea aucun des arguments que les plus doctes auteurs fournissaient à sa thèse : sa tragédie en prend quelquefois l'apparence d'une dissertation. Castro ne s'embarrassa point de tant d'affaires. Il se prononça nettement pour Virgile contre Didon, et il emprunta à son modèle l'armature de sa comedia, y compris l'anachronisme qui, par-dessus trois cents années, faisait d'Enée le contemporain de Didon et de Hiarbas. Négliger les récits documentés des historiens, — passer outre à la tragédie de Virués, au plaidoyer de Laso de Vega, — faire bande à part, au grand scandale de contemporains qui étaient les champions de la Phénicienne, et puisqu'enfin il fallait suivre quelque autorité, s'en tenir à celle de Virgile, — cette attitude n'était point pour déplaire à Castro². Aimant à

1. *Tragedia llamada honra de Dido restaurada. Trata los amores de Hyarbas, rey de los Mauritanos : El casto proceder de Dido, y el verdadero successo de su muerte.* Se trouve dans *Primera Parte del romancero y tragedias de Gabriel Laso de la Vega, criado del Rey nuestro señor, natural de Madrid... Alcalá de Henares, en casa de Juan Gracian, año 1587* (B. N. M. — R. 10490). Dans l'argument (f. 142-145 v.), L. de la V. raconte l'histoire véritable de Didon (*a quien Vergilio en su Eneyda fabulosamente y con siniestra relacion agravia contra la opinion de tantos y tan graves autores*), d'après *Trogo y Justino, en el libro décimo octavo, y Sabellico en el libro nono de la primera Eneada, y los demas que en las coplas ultimas desta tragedia refiere la fama, donde tambien van estos*. Aux autorités alléguées dans l'argument, les dernières strophes de la pièce ajoutent Tite-Live, Appien et un *sagrado* | *Doctor Sancto que reprueba* | *del Maron la falsa prueva* | *de su inventiva cansado*. On représentait souvent à cette date, sur les scènes d'Espagne, des spectacles inspirés par les aventures d'Enée. Le 6 avril 1584, l'acteur Alonso de las Cuevas s'engageait par traité à figurer « L'arrivée d'Enée à Carthage ». Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español*, Madrid, 1901, 15-16.

2. Castro n'ignorait pas que ses contemporains tenaient Virgile pour un alomniateur. A Valencia, on avait discuté pour et contre Didon. A l'Académie des Nocturnes, à la trente-troisième séance, le 7 octobre 1592, *Temeridad* avait lu un *soneto a la reina Dido furiosa por la ausencia de Eneas, et Soledad* avait répliqué par un autre sonnet *defendiendola y a Virgilio*. Castro lui-même a pris quelquefois parti contre Virgile, par exemple, dans sa comedia

reprenant les choses de loin, il n'hésite pas, après nous avoir montré Didon accueillie sur la côte africaine par le roi Hiarbas, à nous transporter en Asie-Mineure, tandis que Troie capitule et qu'Enée, son fils à la main et son père sur les épaules, entend les prophéties sinistres de Créüse moribonde. Les Troyens fugitifs reçoivent bientôt l'hospitalité de Didon : la pièce, dès lors, se déroule conformément aux données de Virgile. Mais si les événements s'enchaînent comme dans la narration du poète, l'axe même de l'action a été déplacé par Castro. Il ne s'agit plus seulement de savoir comment une veuve, remplie encore de la pensée de son premier époux et du désir de lui rester fidèle, cède pourtant aux progrès d'une passion insidieuse ; il s'agit tout autant de dépeindre la rivalité de deux amants empressés auprès de la même femme. La différence éclate au dénouement : tandis que Didon ordonne à ses gens de retenir Enée, qui veut abandonner Carthage, Hiarbas avec son armée survient pour disputer Didon aux Troyens. Celle-ci se déclare prête à épouser Hiarbas, et tandis qu'il s'en réjouit, restée seule, elle se tue avec l'épée d'Enée, qu'elle a gardée en souvenir de lui. Alors les deux rivaux, Enée et Hiarbas, pénètrent l'un et l'autre dans la chambre où elle agonise, et devant le cadavre ils concluent une trêve, par où se marque bien que la pièce ne concernait pas seulement la morte, mais la compétition des deux chefs à propos d'elle. A cette pièce tirée de Virgile et ajustée sur le texte de son *Énéide*, rien ne manque davantage que la fidélité à l'esprit virgilien.

Quien malas mañas ha, tarde ó nunca las perderá, où un contempteur de la belle Sevilla est ainsi apostrophé :

« Pero viene à ser Sevilla
la Rey Dido infamada;
tú, el maldiciente Virgilio. » (I.)

La pièce de Castro, quoiqu'elle choquât les habitudes reçues, tint longtemps le répertoire, si l'on en croit Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, tranco V : « ... esotra dijo que no sabría mirar lo que ella con su zapato representaba, respondiéndole esotra que de cuando acá tenía tanta soberbia, sabiendo que en Sevilla le prestó hasta las enaguas para hacer el papel de Dido en la gran comedia de don Guillén de Castro, echando a perder la comedia y haciendo que silbasen la compañía. »

III

La docilité n'était pas le fait de D. Guillén. L'histoire était pour lui une maîtresse trop impérieuse. Aux récits appris sur les bancs du collège, aux chroniques transcrites par des annalistes, il était conduit à préférer les fictions que ses lectures lui révélaient. Sans être un érudit, il a lu comme un honnête homme, souvent occupé à d'autres besognes, le pouvait faire de son temps. Il est curieux que dans l'inventaire de son mobilier dressé au lendemain de son décès ne figure ni la moindre bibliothèque, ni le plus insignifiant volume : la pauvreté l'avait-elle déterminé à faire argent de ces compagnons de son travail? ou plutôt le notaire les a-t-il omis à cause de leur mince valeur? Quoi qu'il en soit, sur des exemplaires prêtés ou acquis, Castro s'est tenu au courant du mouvement littéraire de son époque ; ses comedias nous en apportent la preuve. En premier lieu, il a lu ou il a vu représenter plusieurs pièces écrites au temps où lui-même en composait. Il serait long d'énumérer les rencontres de détail où ses comedias, par l'invention d'une péripétie, par le dessin d'une scène, par le mouvement d'une tirade, rappellent les œuvres de ses contemporains. Quelques exemples, choisis à Valencia même, montreront de quelle manière il comprenait cette collaboration. Les violences dont les tragédies de Virués sont surchargées, et qui nous paraissent risibles à force d'exagération, n'étaient point pour effrayer D. Guillén. Il y a de-ci de-là dans le style des deux dramaturges des ressemblances qui ne sont pas toujours l'effet du hasard¹.

i. Un amoureux, en voyant morte celle qu'il aimait plus que la vie, s'écrie chez Virués :

« Aspera i fiera suerte,
Hallar mi vida convertida en muerte. »
(*La infelice Marcela.*)

Et chez Castro : « Mas ¿qué imagen de mi muerte
Veo en la que fue mi vida? »
(*Procne y Filomena, II.*)

Mais une pièce au moins de Guillén de Castro, « Payer de la même monnaie », *Pagar en propia moneda*, trahit l'influence directe de Virués. Moratín ne s'y était pas trompé : lui qui, dans ses « Origines du théâtre espagnol », a si vertement relevé les incohérences de Virués, il a écrit sur un exemplaire de *Pagar en propia moneda* une note qui dans sa concision reproduit les mêmes reproches qu'il a publiquement adressés à Virués : « C'est une chose exécrable, remplie d'extravagances, d'incohérences, *salvo meliori*¹ ». Jugement sévère, mais exact. La pièce, en premier lieu, est une succession de guet-apens, et le guet-apens, compliqué quelquefois d'une embuscade, c'était, comme on l'a vu, le grand moyen de Virués. Des brigands enlèvent une jeune fille, Elena, et la conduisent précisément à l'endroit où l'on vient d'assassiner celui qu'elle aime : c'est une situation renouvelée de *La infelice Marcela*. Le comte Enrique, à la suite des secousses qui ont ébranlé son esprit, est atteint d'aliénation mentale, et Castro ne craint pas de nous donner sur la scène le spectacle de la folie : ne s'y sentait-il pas encouragé par l'*Atila furioso* de Virués ? Aussi bien cette pièce de *Pagar en propia moneda* offre une autre coïncidence. Les premières scènes nous montrent un prince aragonais qui se rend en Castille pour voir la princesse royale dont il est amoureux ; mais, à peine arrivé, il est découvert et emprisonné par ordre du roi jusqu'au moment où il est délivré par la princesse, qui s'enfuit avec lui à Saragosse. C'est exactement le début de la *Fabellá Ænaria* de Lorenzo Palmyreno. Castro avait-il eu parmi ses livres de classe l'opuscule du vieil humaniste ? S'en est-il souvenu à l'âge mûr ? ou est-ce une rencontre fortuite ?

Il est moins surprenant qu'il se soit rencontré quelquefois avec des contemporains, qui furent pour lui des compatriotes et peut-être des amis. Il se peut qu'ils aient puisé chacun de son côté à une source commune, mais il se peut aussi qu'ils se soient inspirés l'un de l'autre. Le sage et timide Aguilar, si

1. « Cosa mui mala, llena de extravagancias y disparates, *salvo meliori*. Moratín. » Cet exemplaire, qui a appartenu à Usoz, se trouve à la B. N. M.

différent de Castro à tant d'égards, n'en est pas moins de tous les Valenciens celui dont les comedias font le plus souvent double emploi avec celles de D. Guillén. « Le trompeur trompé », *Engañarse engañando*, traite le même sujet que *El mercader amante* : un jeune homme, avant le mariage, veut s'assurer des sentiments vrais de celle qu'il aime, et à cette fin il imagine un subterfuge dont il ne tarde pas à être lui-même la victime. La différence principale qui sépare nos auteurs, c'est que Castro transpose dans le monde de la noblesse une intrigue qu'Aguilar a placée dans la bourgeoisie des commerçants. Il n'y a donc plus moyen de faire de la richesse ou de la pauvreté du fiancé la pierre de touche à laquelle sera éprouvée la sincérité de la jeune fille. Il faut épier ses démarches, interpréter ses attitudes pour se former d'elle une opinion raisonnée, et c'est l'intéressé lui-même qui s'y emploie sous le déguisement d'un valet. La belle, qui est une fine mouche, perce le stratagème et joue à la fille volage pour affoler son amoureux transi : nous sommes en plein dans la veine que notre Regnard devait, un siècle plus tard, exploiter avec tant de verve dans ses *Folies amoureuses*.

« La vérité découverte et le mariage par tromperie », *La verdad averiguada y engañoso casamiento*, reprend le thème de *La suerte sin esperanza*, et comme Aguilar, dans ce cas, se rencontrait lui-même avec *El esposo fingido*, de Tárrega, nous surprenons ici, en plein accord, les plus fameux représentants de la comedia à Valencia¹. La bigamie, tel est le sujet qu'ils traitent. Castro penchera-t-il vers Aguilar ou plutôt vers Tár-

1. Ils se sont inspirés de la *Historia quinta* dans les *Historias tragicas Exemplares sacadas del Bandello Verones* (cf. *supra*, 473, n. 2). Le chapitre II de cette *Historia quinta* est intitulé : *Como despues de casado don Diego con Violante la olvidó, y se casó con vna hija de vn cauallero, y como Violante trató de vengarse dél*. Or, ce noble personnage dont la fille devint la seconde épouse de D. Diego, s'appelait D. Ramiro de Villaragut; il était donc Valencien. Par ailleurs encore, le conte se rattache à Valencia, comme le narrateur le note à la fin de son récit : « Executóse su muerte en tiempo del Duque de Calabria, hijo de don Fadrique de Aragon Rey de Napoles, siendo Visorrey de Valencia, que fue quien hizo escriuir esta historia. »

rega, dont les outrances se rapprochaient des siennes? En fait, il a adouci dans cette pièce l'àpreté habituelle de son talent, et peut-être est-il redevable à Aguilar de cet adoucissement. Comme Aguilar, il a expliqué et excusé le double hyménée de son héros en supposant que l'une des deux fois le mariage a été conclu par procuration. D. Diego, qui était marié par procuration à Leonor en Andalousie, se marie à Valencia avec Hipólita. Mais Hipólita était déjà aimée par Rodrigo, et d'autre part Gonzalo était épris de Leonor. Au total, un mari, deux épouses, et pour chacune de ces épouses un amoureux, qui se considère comme lésé par le mariage de celle qu'il aime. A l'acte deux, tous les personnages, ceux de Valencia et ceux d'Andalousie, se trouvent transportés à Madrid. D. Diego qui, ayant épousé Leonor par procuration, ne l'a jamais vue quoiqu'elle soit sa femme, s'éprend d'elle et veut l'installer dans la maison même où il habite. Le voilà qui vivra en concubinage avec sa propre femme et qui, pour introduire au domicile conjugal celle qui est pourtant bien sa femme, s'expose aux pires désagréments. Le vaudeville ici envahit la comédie; et pour que la ressemblance soit complète, tout le monde finit par se retrouver non seulement dans la même cité, mais dans la même pièce du même appartement. C'est un ahurissement général, un quiproquo multiplié. Peut-être Castro ne s'est-il pas rendu compte du comique intense de cet imbroglio; il n'en reste pas moins que c'est lui, plutôt sombre et tragique d'ordinaire, qui a franchement égayé un sujet dramatisé par Tárrega et éclairé par Aguilar d'un sourire discret.

L'influence de ses compatriotes s'exerçait naturellement sur Castro. L'influence de l'Italie s'exerça probablement plutôt par des livres que par le voyage qu'il y fit. Pouvait-il fréquenter les beaux esprits de l'autre péninsule dans cette citadelle perdue qu'il gouvernait sans enthousiasme? A Valencia ou à Madrid, il lui a été loisible de lire les *novellieri* italiens, soit dans le texte original, soit dans les traductions qui avaient été faites de quatre d'entre eux, Boccace, Bandello, Giraldi

Cinthio et Straparola¹. Qu'en a-t-il retenu? Il est difficile, en présence de deux œuvres aussi considérables que celle de Castro d'une part, et celle des *novellieri* d'autre part, de répondre à coup sûr; bien des ressemblances peuvent échapper à une attention même vigilante. Il semble cependant que Castro doive aux conteurs italiens plutôt des inventions de détail que des intrigues toutes préparées. Il ne les a point pillés, il les a mis à profit : la nuance est à retenir, parce que, même en s'inspirant d'eux, il a suivi sa fantaisie. Sa comedia « L'excès en tout est un défaut », *El vicio en los extremos*, met en conflit Jacinta avec son mari Antonio. Ce mari aime la belle Ana, et il décide un ami, Álvaro, à courtiser Ana, se réservant de prendre la place d'Álvaro au moment décisif. Mais Jacinta gagne à elle Álvaro; et lorsque celui-ci obtient d'Ana un rendez-vous nocturne, il en avertit bien Antonio, mais au lieu d'Ana c'est Jacinta qui va au rendez-vous, en sorte que ce mari goûte avec sa propre femme le régal d'amours coupables. Or, ces substitutions, c'est une péripétie chère aux *novellieri* italiens; on la trouvera, par exemple, chez Boccace dans la nouvelle VI de la troisième journée, « La feinte par amour », et n'est-ce pas de la même façon que, longtemps délaissée, la reine d'Aragon attira auprès d'elle le roi D. Pedro par une vertueuse tromperie, d'où le Roi Conquérant D. Jaime devait naître neuf mois plus tard? Malgré l'autorité du chroniqueur Muntaner qui rapporte cette anecdote, la ruse de la reine, plutôt qu'un événement historique, est une fiction des conteurs italiens; Timoneda qui, dans sa *Rosa gentil*, transcrit un romance sur ce sujet, en avait peut-être pris l'idée chez eux, et en fin de compte si Castro dans sa comedia s'est servi d'un recours analogue, nous le surprenons mêlant une péripétie toute italienne à une intrigue qui pour le reste était son œuvre propre.

Le grand nom de l'Arioste lui a-t-il imposé plus de respect?

1. Je n'insiste pas sur ce point qui a été si admirablement traité par Menéndez y Pelayo, dans ses *Orígenes de la Novela*, au début du tome second.

Pour écrire sa comedia « L'heureuse révélation », *El desengaño dichoso*, il a emprunté à la fin du chant IV, au chant V et au début du chant VI du « Roland furieux » l'histoire de la princesse écossaise Ginebra et de ses aventures amoureuses. Chez l'Arioste, l'épisode est d'une simplicité relative : Renaud, qui vient d'arriver en Écosse, apprend dans une abbaye où il reçoit l'hospitalité, qu'une occasion s'offre de signaler sa valeur en sauvant de la mort Ginebra, la fille du Roi, accusée par le chevalier Lurcain d'avoir eu la nuit, sur un balcon, un rendez-vous avec le chevalier Polineso, duc d'Albanie. Renaud se met aussitôt en route et, chemin faisant, il apprend que l'accusation est fausse. Ginebra est la victime d'une odieuse machination tramée par Lurcain. Au moment où le délai imparti à la jeune fille pour prouver son innocence va expirer, un inconnu se présente, qui lutte contre Lurcain en faveur de Ginebra. Renaud survient fort à point, fait cesser le combat, et lorsque l'inconnu se découvre, on reconnaît en lui Ariodante, le fiancé de Ginebra. Il va maintenant recevoir Ginebra en mariage, avec le duché d'Albanie, devenu libre par la mort de Polineso.

Cette intrigue devait plaire à Castro par un mélange de fourberie et de générosité chevaleresque ; mais il ne résista pas au désir de la compliquer un peu et d'y accentuer les contrastes. Il nous montre le Roi, père de Ginebra, prenant femme pour la seconde fois et choisissant pour sa compagne la propre sœur du traître Polineso. D'autre part, cette Reine tombe amoureuse d'Ariodante, en sorte que la situation respective des personnages se résumera, selon un procédé cher à Castro, par une série de rivalités et d'oppositions : Ginebra aime Ariodante, mais elle est aimée de Polineso ; la reine aime Ariodante, mais elle est aimée du Roi. Par suite, il y aura dans la pièce des imbroglios fort enchevêtrés que l'épopée ne laissait même pas deviner. Ajoutez à ces complications dont l'amour est la cause, celles que l'ambition provoque : la Reine veut tuer le Roi pour porter à sa place ce Polineso, qui est l'artisan de toutes les œuvres mauvaises. En vain les suspicions et les manœuvres

criminelles se multiplient : le dénouement sera moins cruel dans la pièce que dans l'épopée ; personne ne meurt, pas même Polineso. Mais, s'il y a moins de sang versé, le romanesque surabonde chez Castro encore plus que chez l'Arioste.

La littérature nationale avait de quoi lui fournir les aventures extravagantes dont il était friand. Il a puisé notamment dans des œuvres tout imprégnées de cet esprit chevaleresque qui lui avait plu dans le « Roland furieux. » Qu'on lise par exemple son extraordinaire comedia du « Renégat repentant », *El renegado arrepentido*, où les événements s'accumulent en un fouillis inextricable et dont l'attention la plus alerte débrouille les fils avec peine. La ville où se passe l'action, c'est tour à tour Alexandrie et Dinamarca. Les personnages qu'elle met en scène, c'est Recisundo, roi d'Espagne, et Honorio, roi de « Noreste », c'est le renégat Osman, et c'est saint Pierre en personne qui ne dédaigne pas d'aller sur une barque quérir le roi d'Espagne¹. De ce mélange invraisemblable Castro a puisé l'idée première dans la *Gran conquista de Ultramar*. Cette fabuleuse histoire des croisades, dont le modèle était presque certainement un livre français, a remanié, par un procédé mal défini de contamination, une foule de légendes et de poèmes dont Castro n'a pas été seul à se souvenir. Il était difficile de composer une intrigue qui rappelât mieux que celle du *Renegado arrepentido* la surabondance du modèle.

Si la lecture de cette lourde compilation n'a pas effrayé D. Guillén, si elle lui a inspiré au contraire un drame qui est presque une féerie, il ne faut pas s'étonner qu'il ait déchiffré un poème publié à Saragosse en 1566 par Jerónimo de Arbolanches : œuvre étrange qui participe à la fois de l'épopée et du roman pastoral. Le titre, fort bizarre, *Los nueve libros de los Havidas*, n'en indique pas le sujet. Il s'agit en réalité d'un roi d'Espagne, Gargoris, qui a, de sa propre fille, un fils appelé

1. Une analyse détaillée, quoiqu'encore incomplète, se trouve dans l'introduction à la *Première partie des Mocedades del Cid*, de E. Mérimée, LXXV, qui signale la source.

Abido. Il veut le jeter aux bêtes pour faire disparaître avec lui les traces de son crime et de son déshonneur; mais les bêtes, loin de le dévorer, le caressent et le protègent. Il le fait précipiter ensuite au plus profond de la mer; mais les flots le rapportent tout vivant sur le rivage, où un berger le recueille et l'élève comme son propre enfant. Après la mort du roi, il est conduit à la Cour et, reconnu à un signe qu'il portait, il monte sur le trône dont sa naissance le faisait héritier. Peut-on douter que cette histoire singulière ait inspiré à Castro l'idée de sa comedia « Le petit-fils de son père », *El nieto de su padre*, dont le titre indique suffisamment la donnée? Ce titre d'apparence paradoxale ne devait-il pas lui plaire? et ne rappelle-t-il pas celui de « Le précepteur de son fils », *El ayo de su hijo*?

Ces rencontres, entre les comedias de Castro et des œuvres connues de la littérature espagnole, méritent d'être relevées, mais elles ne présentent qu'un intérêt de curiosité. Le hasard de la lecture les a provoquées. Il en va autrement d'imitations que Castro a pratiquées systématiquement, celle de Cervantes et celle du *Romancero*.

Depuis qu'on connaît mieux l'histoire littéraire de l'Espagne au dix-septième siècle, on a découvert que le *Don Quichotte*, à son apparition, n'est point passé aussi inaperçu qu'il a été de mode pendant longtemps de le répéter. La gloire du Chevalier ne s'est pas seulement répandue en Espagne et dans l'Europe civilisée : elle a gagné l'Amérique, puisque le héros de Cervantes y faisait les frais d'un divertissement public, dès le lendemain du jour où il venait de se révéler à la métropole¹. Faut-il s'étonner après cela qu'un Valencien, qui avait observé à Madrid de quel côté la faveur publique se portait, ait eu l'idée de tirer du roman une comedia? En écrivant un « Don Quichotte de la Manche », *Don Quixote de la Mancha*, Castro ne prétendait ni corriger à sa guise ni

1. *El « Quijote » y Don Quijote en América*, por Francisco Rodríguez Marin, Madrid, 1911.

condenser en trois actes l'œuvre de son devancier. Aussi bien, lorsqu'il se mit à la besogne, la *Première partie* en avait seule été livrée au public; la comedia a été imprimée au tome premier du recueil de D. Guillén, dont une édition furtive avait été mise en circulation vers 1613 ou 1614.

En fait, l'adaptation de Castro n'essaie même pas d'embrasser l'ensemble de la *Première partie*: elle s'en tient à un épisode qui est celui des amours de Fernando et de Dorotea, de Cardenio et de Luscinda. Rien de plus banal que l'intrigue combinée par Cervantes sur le modèle des amours de D. Félix et Felismena, d'après un passage de la *Diana*, où Montemayor a lui-même imité Bandello. Un jeune noble, que Cervantes appelle Fernando et que Castro désignera seulement par le titre de marquis, séduit une campagnarde, Dorotea, qu'il abandonne aussitôt; il prétend alors supplanter auprès de la belle Luscinda un sien compagnon, Cardenio, d'humble origine, mais de cœur généreux, auquel il confie, pour se débarrasser de lui, une lointaine mission. En l'absence de Cardenio, Fernando épouse Luscinda, mais elle se dérobe à cette union qu'elle n'a point voulue, et elle se réfugie dans un couvent. Fernando va l'arracher à cette retraite et tandis qu'il la ramène chez lui, tous deux font halte dans la même auberge où Cardenio et Dorotea, en proie à un inconsolable chagrin, se sont abrités. Ils ne résistent ni les uns ni les autres à l'émotion de cette rencontre: Fernando revient à Dorotea, Luscinda est rendue à Cardenio. Cette aventure, Cervantes l'a contée dans le *Don Quichotte* avec une habileté consommée. Il ne l'a point offerte au lecteur d'un seul trait, mais par des fragments successifs, et il a su, pour ménager l'intérêt sans nuire à la clarté, renverser l'ordre des temps. Il nous représente d'abord le mariage forcé de Luscinda avec Fernando et le désespoir de Cardenio; plus tard seulement, il nous met en présence de Dorotea qui, par un retour arrière, nous dévoile elle-même la trahison dont elle a été victime de la part de Fernando et le ferme propos où elle est de lui en demander compte. Il évite ainsi de mettre en cause, dès le début, le personnage

de Dorotea, dont il aurait été fort embarrassé aussi longtemps que l'attention se concentre sur Fernando, Cardenio et Luscinda. Castro, obligé par les exigences dramatiques à respecter la chronologie, nous fait passer en bon ordre par chacune des trois étapes de l'action : au premier acte, le marquis séduit Dorotea ; au second acte, il prend Luscinda à Cardenio ; au troisième acte, il retourne à Dorotea. Mais, pendant tout le temps que celle-ci est abandonnée, c'est-à-dire pendant tout le deuxième acte, comment faire pour que, sans détourner notre attention de Cardenio et de Luscinda qui occupent maintenant la première place, elle ne se laisse pourtant pas oublier ? Castro s'est tiré fort gauchement de la difficulté.

D'ailleurs, la plus belle surprise que sa pièce nous ménage vient moins de ce qu'il y a mis que de ce qu'il y a omis. Don Quichotte, de qui elle reçoit son titre, y tient tout juste le rôle d'un comparse. Il ne pouvait guère en être autrement puisque les chapitres ou les fragments de chapitre qui égrènent dans le roman l'histoire des deux couples d'amoureux, y forment un, hors-d'œuvre, une véritable digression, rattachée avec autant d'habileté que de légèreté à l'intrigue principale. Mais puisque Castro a voulu, coûte que coûte, ménager une place dans sa comedia au héros de Cervantes, il devait du moins nous le présenter sous des traits plus fidèles ; le croquemitaine, anodin et grotesque, qu'il nous fait entrevoir à chaque acte et qu'il entoure, à la fin, de son cortège habituel, Sancho et le baudet, le barbier et le curé, ce Don Quichotte de foire n'a rien gardé de la noblesse généreuse qui, aux heures de lucidité, illuminait sa pauvre cervelle. Il semble que Castro, en plaçant sa comedia sous un tel patronage, ait été moins préoccupé de rendre à Cervantes ce qui appartenait à Cervantes que d'exploiter pour lui-même le succès obtenu par le roman.

Lecteur fervent du roman, Castro remarqua aux chapitres xxxiii-xxxv de la *Première partie* une sorte d'enclave susceptible d'être transformée en comedia. Le titre, tel que Cervantes le lui fournissait, convenait cette fois à la pièce aussi bien qu'à la nouvelle : l'une et l'autre s'intitulent « Le curieux

malavisé », *Et curioso impertinente*. Anselmo aime tendrement sa femme Camila, mais il voudrait être certain que cet amour est payé de retour. Pour s'en assurer, il prie son ami Lotario de courtiser Camila. Lotario, après avoir refusé cette étrange mission, se met enfin à l'œuvre; il se pique au jeu et Camila de son côté ne demande qu'à se laisser convaincre. Les deux amants cèlent au mari leur bonheur et sa courte honte, et le contraste est plaisant de la sécurité qu'il montre, avec l'infortune qu'il subit. Une soubrette ouvre les yeux à Anselmo, mais les amants se sont envolés à la première alarme; le mari abandonné meurt de chagrin, non sans concéder aux coupables un inutile pardon. Camila se réfugie dans un couvent, Lotario expie par une mort glorieuse, sur un champ de bataille, la trahison qu'il a faite au meilleur des amis. Telle est la fable que Cervantes a combinée d'après le « Roland furieux » de l'Arioste et d'après un conte que Cristóbal de Villalón a inséré dans *El Crotalón* en s'inspirant du même modèle¹.

Pour la porter à la scène, il fallait avant tout en changer le dénouement, qui présente entre autres défauts celui de ne pouvoir être représenté. Castro imagine donc que, sur les révélations de la soubrette, Anselmo fouille de fond en comble sa maison, qu'il y découvre Lotario, et qu'un duel s'engage entre les deux hommes, où l'offenseur triomphe. Anselmo, grièvement blessé, proclame qu'à lui seul incombe la responsabilité de son malheur : il a eu tort de jouer avec l'amour. Il met la main de Camila dans celle de Lotario, il leur fait promettre qu'après sa mort ils se marieront au plus tôt, il leur lègue tous ses biens, et il expire entre leurs bras. Ce tableau pathétique terminait dignement la pièce, et Castro se bornait à y interpréter à sa manière la pensée même de Cervantes. Mais les additions qu'il a faites à la pièce, ont été moins heureuses que cette interprétation. Il a ajouté plusieurs personnages, notamment un certain duc de Florence, qui est auprès de Camila le

1. Cf. un article de M. Rudolph Schevill : *A note on « El Curioso Impertinente »* dans la *Revue Hispanique*, 1910, XXII.

rival de Lotario. Puis il a inventé un premier acte qui manque pour le moins d'à-propos. Camila n'est pas encore mariée, mais elle est fiancée à Lotario. Anselmo, qui arrive d'un long voyage, manifeste à son ami Lotario le désir d'épouser Camila, et Lotario la lui cède sans plus de cérémonie. Camila, qui n'a pas été consultée, est fort surprise, au moment du mariage, de constater qu'un mari inconnu se substitue à celui qu'elle attendait; elle accepte sans mot dire la substitution, mais il est manifeste dès lors qu'elle a une revanche à prendre, et, en effet, elle ne tardera pas à se venger en se donnant à Lotario. Par suite, l'anecdote qui fait le fond de la nouvelle et de la pièce, prend dans l'une et dans l'autre une signification différente. Cervantes a montré que l'amour est plus fort que l'amitié, et que la fidélité de l'ami le plus sûr ne résiste pas à une passion maladroitement provoquée. Castro, au contraire, si tant est qu'une leçon bien nette se dégage de sa pièce, indique qu'un amour contrarié exerce tôt ou tard des ravages d'autant plus irrésistibles qu'il a été plus longtemps impuisant. La nouvelle tourne à la confusion de l'amour coupable, la pièce aboutit à l'excuser.

Le dissentiment entre Cervantes et Castro ne fut pas aussi grave lorsqu'ils s'appliquèrent l'un et l'autre à montrer que « la voix du sang » se fait toujours entendre. A cette démonstration, Cervantes avait consacré l'une de ses « Nouvelles exemplaires », *La fuerza de la sangre*, écrite probablement aux environs de l'année 1600 et imprimée en 1613. C'est entre cette dernière date et 1625 que Castro la fit passer du livre sur la scène. Cervantes n'avait point évité le romanesque dans cette historiette : une jeune fille de Tolède, victime d'un rapt et rendue à ses parents sans même qu'elle connaisse le nom ou les traits de son agresseur, met au monde un enfant mâle, qu'elle élève comme s'il était son neveu. L'enfant, vers l'âge de six ans, est piétiné dans les rues par un cheval; un vieillard, témoin de l'accident, le relève et lui prodigue des soins; tant de sollicitude ne révèle pas seulement un cœur compatissant, « la voix du sang » a parlé; le vieillard est le grand-père de

l'enfant, et sans même savoir le crime dont son fils s'est rendu jadis coupable, il a été attiré vers la jeune victime par un instinct obscur. Quelques signes de reconnaissance ingénieusement ménagés permettent de dissiper toute incertitude. Guéri de sa blessure, l'enfant vivra heureux entre son père et sa mère, qui ont réparé par le mariage la faute de jadis.

Il faut quelque complaisance pour accepter ces inventions de Cervantes. Castro, loin d'en être choqué, a cru bon de les compliquer; il ne lui suffit plus d'une jeune fille violée, il lui en faut deux, et les séducteurs qu'il imagine accomplissent leur exploit de compagnie, au cours de la même nuit, dans des chambres contiguës. Est-ce tout? Il a voulu encore renforcer la thèse de Cervantes : ce n'est pas assez pour lui qu'un grand-père reconnaisse un petit-fils dont il ne soupçonnait même pas l'existence; il ménagera une occasion où « la voix du sang » se fera encore mieux entendre, car, si dans l'obscurité deux jeunes gens ont abusé de deux jeunes filles et si maintenant ils confessent leur faute, il reste à établir lequel des deux est le père de l'enfant; pour cela sommez l'enfant d'embrasser son papa; d'un geste instinctif, il ira vers l'auteur de ses jours. Cervantes lui-même n'avait pas osé rêver pour sa théorie une démonstration aussi éclatante. Ajoutez à cela que Castro met en face l'un de l'autre, en marge de l'intrigue principale, deux personnages, Diego et Labinia, qui sont cousins germains; ils sont tout d'abord fiancés, puis ils se détachent l'un de l'autre, mais invinciblement ils reviennent à leurs premières amours, non qu'ils y trouvent un plaisir particulier, mais ils sont du même sang¹, et cette communauté de race les prédestine au mariage. Théorie bizarre qui se superpose, au risque d'en fausser le sens, à celle ébauchée par Cervantes! Castro a développé comme une thèse une idée où Cervantes avait simplement vu le prétexte à une touchante histoire.

1. « Primos somos, y es muy cierto | Que con trato honrado y noble | Suele la sangre que es una | Hervir en dos corazones. »

Tel est bien le défaut dont souffrent les adaptations de Cervantes auxquelles Castro s'est appliqué. Elles sont lourdement faites, sans bonne grâce ni prestesse. Elles insistent, elles compliquent et, en fin de compte, elles déforment des modèles qu'il est plus aisé d'admirer que de copier.

En exploitant le trésor des romances anciens et des légendes nationales, Castro s'engageait sur une voie déjà suivie par Jean de la Cueva et par Lope de Vega; il allait y trouver des sujets plus exactement adaptés à la nature de son talent. Peut-être ne s'est-on pas encore rendu compte de l'étendue de la dette que Castro a contractée envers le *Romancero*. Corneille, qui a répandu hors des frontières de l'Espagne le nom du dramaturge valencien, lui a rendu en même temps ce mauvais service de réduire aux seules *Mocedades del Cid* les titres de gloire qu'on lui reconnaît encore. Injustice deux fois cruelle, car, d'une part, les *Mocedades* ne sont parmi les comedias puisées au *Romancero* ni la plus originale, ni la plus neuve, et, d'autre part, la même inspiration se retrouve chez Castro dans plusieurs autres comedias.

On a accumulé autour des deux comedias où Castro a mis à la scène « Les exploits de jeunesse du Cid » bien des éloges injustifiés; on s'est plu à y voir une double satisfaction que le poète aurait donnée au sentiment national, en exaltant du même coup la grande et la petite patrie. Le Cid n'avait-il point conquis à Valencia quelques-uns de ses trophées les plus glorieux? De là à imaginer que les deux parties des *Mocedades* avaient été pour Castro ses pièces de prédilection il n'y avait qu'un pas, et comme la renommée exclusive qu'elles doivent à leur imitateur français encourageait cette opinion, il est arrivé, en effet, qu'on a cru discerner en elles la double empreinte du pays et de la cité. En réalité, le Cid n'a jamais été à Valencia un héros populaire ni traditionnel. Le personnage historique qui n'a point cessé de vivre dans la mémoire valencienne, celui qui a toujours symbolisé les aspirations du patriotisme local, c'est D. Jaime, c'est le Roi Conquérant par qui Valencia,

soustraite à la domination musulmane, a été rendue à elle-même. La réputation du Cid a été importée de Castille; et si Castro fait revivre au théâtre le terrible routier du onzième siècle, il ne s'est point prévalu des souvenirs qui auraient pu rester de lui dans la région valencienne. Pourquoi, à ce compte, ne se serait-il pas attaché de préférence aux exploits accomplis à Valencia ou autour de Valencia? Bizarre panégyriste qui pour louer sa ville natale choisit précisément les faits qui n'y ont aucun rapport! D'autres n'eurent garde d'oublier la prise de Valencia parmi les prouesses à l'actif du héros¹.

Castro a voulu peindre dans le Cid non le Valencien mais l'Espagnol: et c'est pour cela qu'à côté de l'amant, que Corneille devait nous montrer presque exclusivement, il a fait apparaître de préférence le grand capitaine, le chevalier chrétien. Relisons ces vers tout frissonnants du souffle héroïque qui, des montagnes de Covadonga, descendit sur les plaines de la Vieille-Castille. Sans doute Rodrigue y brûle d'amour pour sa Chimène, mais le drame de la passion n'occupe pas à lui tout seul toute la scène; les gloires de la légende nationale ont pris pour elles la plus large, la meilleur place. De ce mélange de sentiments si divers le *Romancero* est à coup sûr responsable. En mettant au service de D. Guillén les richesses infinies de la tradition, il lui a permis d'incarner dans l'amant infortuné de Chimène l'image même de la patrie. On a trop souvent et trop exactement mesuré les beautés dont Castro était redevable aux romances du Cid pour que la tâche soit encore à refaire. Il suffit à notre propos de rappeler que par un miracle de l'art ces romances, que plusieurs siècles avaient façonnés, se sont insérés tels quels dans la trame de la comedia; il est incontestable que la vraisemblance en a souffert quelquefois, mais ils y ont gagné de retrouver une vie nouvelle par la double magie des

1. *Comedia de las Hazañas del Cid, y su muerte, con la tomada de Valencia.* — Nach dem exemplar der Hamburger Stadtbibliothek, Madrid, 1603, herausgegeben von Dr. Adalbert Hämel. Sonderabdruck aus Beiheft XXV der *Zeitschrift für rom. Philologie*. Halle a. S., Max Niemeyer, 1910.

réminiscences qu'ils éveillent chez le spectateur, et de l'accent qu'ils prennent dans la bouche des acteurs transformés pour une heure en héros de légende.

La comedia des « Prouesses du Cid », *Las hazañas del Cid*, pour être un peu moins connue que celle des « Exploits de jeunesse », *Las mocedades*, n'en mérite pas moins de retenir l'attention. Jamais les préceptes les plus respectés par les théoriciens de l'art dramatique en France n'ont été si outrageusement violés. La pièce réunit pour le moins trois intrigues successives : le meurtre du roi de Castille, D. Sanche, sous les murs de Zamora ; la délivrance de Zamora qu'Arias Gonzalo et ses fils, par une lutte en champ clos, ont lavée de l'accusation d'infamie ; enfin les amours de l'ancien roi de León, D. Alonso, avec la princesse moresque Zaida. Cette multiplicité d'action entraîne avec elle la multiplicité des personnages qui occupent tour à tour le premier plan. Le Cid, malgré le titre, n'accomplit aucune prouesse, sauf au début et à la fin ; loin de la capter tout entière, il permet que l'attention du spectateur s'attache tantôt au traître Bellido Dolfos, tantôt à Doña Urraca, tantôt à Diego Ordoñez, tantôt à Arias Gonzalo. La comedia n'a en réalité ni une péripétie centrale, ni un héros éponyme. Pourtant, en dépit des poétiques, la beauté après trois siècles n'en est pas encore ternie. C'est que peut-être l'âme de l'Espagne médiévale n'a jamais été plus clairement dévoilée sur la scène. C'est que le Cid, dans la réserve où il se tient, incarne en lui l'honneur castillan avec une gravité, avec une profondeur qui l'élève bien au-dessus du bretteur impatient des *Mocedades*. C'est que, si l'intérêt se disperse entre un trop grand nombre d'événements et d'acteurs, il retrouve au contraire une unité supérieure grâce à l'inspiration profondément nationale qui, à travers les défaillances du métier, a toujours soutenu le poète. N'est-ce point dire que les beautés de l'œuvre proviennent toutes du *Romancero* ? Le seul tort de Castro fut de ne point choisir entre les romances qui s'offraient en foule, de les adopter sans choix, de les transcrire sans les accommoder à leur destination nouvelle.

Las mocedades et *Las hazañas* ont fait revivre ces romances que l'on peut appeler *épiques*, non qu'ils procèdent directement des épopées du douzième siècle, mais parce que à travers bien des transformations ils ont assuré la survivance des héros habituels à l'épopée. Les autres romances que Castro a exploitées appartiennent pour la plupart à la catégorie des romances *chevaleresques*, c'est-à-dire de ceux qui correspondent aux sujets des romans de chevalerie. Il n'est pas très sûr que le dramaturge s'en soit tenu, pour se documenter, à la seule lecture des romances. Il est possible que pour telle de ses pièces il se soit laissé guider aussi par quelque roman de chevalerie, dont le texte et l'existence même nous échappent. Qu'importe, au surplus, les différences de détail, si de part et d'autre l'inspiration reste la même, si cet idéal de courtoisie amoureuse et de bravoure que la littérature chevaleresque a toujours exprimé se montre aussi bien dans les récits de l'écrivain inconnu que dans les tirades du dramaturge? Castro, avec son imagination compliquée, devait s'accommoder plus aisément des fictions, dont l'*Amadís de Gaula* restera toujours le modèle, que de ces chroniques qui jusque sous la forme versifiée du romance gardent dans une large mesure la netteté de l'histoire. A Lope de Vega, les Bernardo del Carpio, les Infants de Lara, les Don Pedro le Cruel ! Mais à Castro, les Montesinos, les Alarcos, les Dirlos, les Valdovinos ! Sans doute Lope de Vega avec son génie universel s'est souvent inspiré de l'esprit et des œuvres chevaleresques. Mais jamais il ne s'est senti plus à l'aise que dans les sujets nationaux ; jamais ses dons merveilleux ne se sont donné plus libre cours que dans les drames remontant à l'âge primitif et aux premiers temps de la monarchie espagnole. Par là, Castro se distingue de lui ; s'il a su une fois, lors des *Mocedades*, s'en tenir aux plus pures traditions de sa patrie, il a rompu avec elles lorsqu'il a dressé de pied en cap sur la scène des personnages échappés au cycle carolingien et qui, en passant de France en Espagne, ont surchargé leur biographie de mille épisodes romanesques. Cette matière trouble, abondante en actions discutables et en sentiments subtils,

Castro en a fait dans le *Romancero* son butin de prédilection, et à quatre reprises il l'a portée au théâtre.

Le « Romance du comte Alarcos » nous montre à quel point un chevalier poussait la foi à la parole donnée. Pour avoir promis d'épouser la fille du Roi, le comte Alarcos, que les liens du mariage empêchaient de tenir sa promesse, se débarrasse par la violence d'une épouse tendrement aimée, et, sans hésitation, sans l'ombre d'un remords, il s'unit à jamais avec l'Infante royale, qui l'a obligé, au prix d'un tel sacrifice, à remplir ses engagements. Cette sombre tragédie n'émeut pas seulement notre sensibilité, elle déconcerte notre raison, car comment Alarcos s'est-il laissé aller à contracter une union dont le bonheur était à la merci d'une autre femme ? Cette question, Castro, en mettant le romance à la scène, a essayé d'y donner une réponse. Chez lui comme dans le romance, le Comte était déjà fiancé avec Margarita lorsqu'il a donné sa parole à l'Infante ; mais cette imprudence il l'a commise de bonne foi, à la suite d'une manœuvre déloyale. L'Infante, ayant accusé Margarita d'être infidèle à son mari, a obtenu du Comte la promesse qu'il renoncerait à la coupable et qu'il épouserait la dénonciatrice au cas où l'infidélité conjugale lui serait clairement prouvée : c'est une situation que Castro a encore exploitée dans *Donde no está su dueño está su duelo*. L'Infante, dès lors, machine un faux rendez-vous de Margarita avec le Prince de Hongrie ; elle a aposté le Comte pour qu'il en fût témoin, et dans la surprise de cette trahison, avant qu'il ait eu le temps de la percer à jour, elle lui fait prononcer envers elle-même l'engagement irrévocable.

Dès lors, l'action se rapproche des données du romance. Le Roi, qui ne sait rien de l'intrigue nouée entre sa fille et le Comte, décide de le marier précisément avec celle qu'il aime, avec Margarita. L'Infante contient le désespoir qu'elle en éprouve, elle ne révèle pas les droits qu'elle pense avoir sur le Comte, mais, s'approchant de Marguerite, elle l'avertit qu'elle garde en son pouvoir un des enfants que celle-ci, sans attendre la consécration, a déjà eu du Comte ; si Marguerite ne refuse

pas la main que, avec l'autorisation du Roi, le Comte tend vers elle, l'enfant sera tué et mangé en morceaux durant le festin de noces. Une lutte atroce déchire le cœur de Margarita : sacrifiera-t-elle son enfant à l'amour qui l'attache au Comte? ou son amour à son enfant? Elle ne peut croire que l'horrible menace doive se réaliser : elle se marie à la face du monde. L'allégresse de l'hyménée disparaît vite devant le deuil de la mère ; par une cruauté renouvelée de la légende de Procné, le père et la mère mangent sous des condiments trompeurs les restes de leur fils.

Le second acte reproduit exactement les trois épisodes entre lesquels le romance se partage : l'Infante demande au Roi qu'il oblige le Comte à tenir son engagement ; — le Roi somme le Comte d'accorder à l'Infante la réparation à laquelle elle a droit ; — le Comte, afin de recouvrer sa liberté, tue l'infortunée Comtesse. Chacune de ces scènes, tout inspirée qu'elle soit du romance, témoigne envers le modèle d'une fidélité inégale. Celle entre le Roi et sa fille, par le seul fait qu'elle est écrite en *redondillas*, s'éloigne déjà du romance. L'Infante, chez Castro, se montre plus fière, plus exigeante. Elle n'indique pas, avec le même cynisme que dans le romance, les moyens de supprimer la Comtesse ; elle veut seulement sauvegarder son honneur, exiger la reconnaissance de son droit :

ROMANCE.

Mate el Conde á la Condesa,
Que nadie no lo sabría...
D'esta manera, buen Rey,
Mi honra se guardaría.

COMEDIA.

Y pues de tan vil empresa
Ha sido causa, Señor,
Para que viva mi honor,
Mate el Conde á la Condesa.

Je ne crois pas que dans tout l'épisode il y ait plus d'un seul vers qui soit passé du romance à la comedia. Castro n'a point su davantage reproduire l'admirable gradation qui, dans le romance, nous montre Alarcos si sombre, si renfermé que le pressentiment d'une catastrophe grandit obscurément chez la Comtesse. Dans la comedia la conversation des époux, écrite

en élégantes *redondillas*, n'a rien de cette angoisse et de ce mystère qui sont chez le jongleur anonyme d'un si puissant effet. Vers la fin seulement, Castro se rapproche du romance dont il adopte le rythme et l'assonance (*i-a*) ; ce sont les adieux de la Comtesse à la vie, renouvelés de ceux d'Alceste à la lumière du jour. Une prière s'élève de ce cœur en détresse :

Confesseurs qui êtes au ciel, mes fautes sont innombrables. Martyrs sacrés, protégez cette infortunée qui vous imite, car elle meurt dans le même état d'innocence que vous. Troupe des Innocents, protégez-moi,... et vous aussi, Mère bénie, avocate de l'humanité, Vierge qui avez connu l'enfantement et la grossesse...

Comme nous sommes loin de la simple et touchante supplique que la mourante exhale dans le romance !

A tes mains, Seigneur, je remets mon âme. Ne juge pas mes péchés d'après mon mérite, mais en rapport avec ta grande pitié et ta miséricorde infinie.

Et combien Castro a gâté le trait si touchant de la Comtesse qui à l'heure suprême réclame son dernier né et veut, en guise d'adieu, lui donner à téter : *mamará por despedida* ! Dans la comedia, la précision du détail disparaît devant la banalité des termes : « Laisse-moi maintenant donner deux baisers à cet enfant ». Sur un seul point, le récit et la comedia concordent jusque dans les termes :

ROMANCE

A vos yo perdono, Conde,
 Por amor que vos tenía;
 Mas yo no perdono al Rey,
 Ni á la Infanta la su hija,
 Sino que queden citados
 Delante la alta justicia,
 Que allá vayan á juicio
 Dentro de los treinta dias.

COMEDIA

A vos yo os perdono, Conde,
 Por el amor que os tenía,
 Pero, pues sin culpa muero,
 Para dentro en quince dias
 Al rey cito y á la Infanta
 Ante la justa justicia.

Mais ici encore Castro a atténué la vigueur du romance ; la « juste justice » devant laquelle la Comtesse cite le Roi et l'Infante, est une pointe de style encore plus que la menace

d'un châtement. Ces altérations de détail nuisent moins à l'effet d'ensemble que l'addition d'un troisième acte, qui ressemble à l'acte final de *Progne y Filomena*. Ni la Comtesse ni l'enfant sacrifié pour le festin sanglant ne sont véritablement morts : la mère et son fils vivent dans une solitude. Une belle jeune fille s'égare dans leur voisinage, et à sa vue le sauvageon, que la Comtesse a retenu loin du monde, ouvre son cœur à l'amour. Bientôt, le Roi, l'Infante qui est maintenant mariée avec le Comte, arrivent en quête de la jeune fille. Ils reconnaissent la Comtesse, et l'Infante veut rendre à celle-ci le mari qu'elle lui a pris : « Je suis vierge, déclare-t-elle ; le Comte ne s'est pas approché de moi, et dans le lit, chaque nuit, il plaçait entre nous deux une épée. Il a contracté deux mariages ; que le plus juste des deux soit seul valable... Quant à moi, puisque tout m'afflige et m'accable, enfermée dans un monastère je veillerai au salut de mon âme¹... » Tel est le dénouement forgé par D. Guillén, plus consolant que vraisemblable, plus moral qu'émouvant. La barbarie du romance a paru intolérable à Castro, qui l'a résolument édulcoré.

D'autres dramaturges, vers la même époque, se sont emparés du même sujet pour en faire des comedias, et parmi eux Lope de Vega dans *La fuerza lastimosa*, Mira de Amescua dans *El conde Alarcos*, et Juan Pérez de Montalván dans *El valor perseguido y traición vengada*. Il est donc impossible d'affirmer que *El conde Alarcos*, de notre auteur, était bien le même que ce *Conde de Alarcos* que les comédiens de la « Troupe Espagnole » s'engageaient à jouer, en juin 1602, dans la ville de Barco de Ávila². En tout cas, les trois comedias : *El conde Alarcos*, *El*

1.

« Donzella estoy, porque el Conde
No llegó a mí, y en la cama
Todas las noches ponía
Entre los dos una espada.
Dos casamientos ha hecho ;
El que fué más justo, valga...
Pues todo me affige y cansa,
Metida en un monasterio
Miraré per la [vida] del alma. »

III.

2. Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo*, 75.

nacimiento de Montesinos, *El conde de Irlos* ont dû être écrites par Castro vers la même époque, puisqu'elles ont pris place côte à côte dans la *Première partie* de son théâtre. Il exploitait méthodiquement un riche filon.

Il serait long et inutile de poursuivre dans le détail la comparaison de ces comedias avec les romances originaux. Qu'il suffise de noter que jamais Castro n'a aliéné sa liberté¹ : il savait, au moment où il semblait le plus asservi à la tradition, s'échapper brusquement et affirmer par quelque trouvaille éclatante l'originalité de son imagination. Jusqu'où son indépendance pouvait aller, il l'a montré le jour où il a écrit en marge du *Romancero* une comedia restée inédite sous le titre de « Les mauvaises habitudes se perdent tard ou jamais », *Quien malas mañas ha, tarde ó nunca las perderá*. Il n'y a pas ici de romance, ou du moins je n'ai pas trouvé de romance qui lui ait fourni le canevas de sa pièce, et pourtant on ne saurait imaginer une intrigue plus conforme à l'esprit du *Romancero*, ni des personnages plus fidèlement empruntés aux traditions chevaleresques. Castro s'est proposé de donner une suite à un romance célèbre entre tous, celui de *Valdivinos y el Marqués de Mantua*, où Carloto, le fils de l'Empereur, tue traîtreusement Valdivinos pour posséder Sevilla, son épouse, et où la victime à l'agonie reçoit du Marquis de Mantoue la promesse qu'elle sera vengée. En effet, Carloto meurt à son tour en expiation de son forfait. Mais que va devenir Sevilla privée de son mari? Castro a écrit sa pièce pour répondre à cette question ; par là, elle n'est pas seulement un prolongement du

1. Castro combine quelquefois des modèles très différents. Dans *El conde de Irlos*, il s'est souvenu, en même temps que du romance, d'une nouvelle de Boccace, la neuvième de la dixième journée, qui met en œuvre, elle aussi, le thème du retour de l'époux. Pour établir des communications rapides entre l'époux exilé et la ville où son épouse l'attend, Boccace a eu recours à la magie. De la même manière, dans la comedia de Castro, on voit l'enchanteur Malgesi montrer à Celinos, dans les eaux d'une fontaine merveilleuse, ainsi que dans un miroir, les prouesses accomplies au loin par le comte Dirlos pour la plus grande gloire de sa dame. Cette ressemblance et quelques autres de moindre importance permettent d'affirmer que Castro avait lu Boccace.

romance, mais elle est aussi comme une seconde partie de cette comedia de *El marqués de Mantua*, antérieure à l'année 1604, dans laquelle Lope de Vega avait fait revivre si magnifiquement, en les élargissant par de grandioses perspectives, les épisodes culminants du romance. Or, Castro a pris son point de départ dans la pièce de Lope encore plus que dans le romance; c'est à Lope qu'il doit cette idée autour de laquelle tournera la comedia, que les vilenies de Galalón et ses conseils empoisonnés sont à l'origine des meurtres commis¹; « les mauvaises habitudes » dont Castro nous parle dans son titre, ce sont précisément le goût de l'intrigue, l'art du guet-apens, la pratique constante de la trahison dont Galalón s'est fait une spécialité. Quant à la comedia, d'une intrigue assez simple, quoique d'ailleurs in vraisemblable, elle correspond sur la plupart des points à celle de Lope de Vega : de part et d'autre, un fils de l'Empereur est en cause, Carloto chez Lope, Rodulfo chez Castro, avec cette différence que l'amour conduit celui-là à un crime et celui-ci au mariage; de part et d'autre, un proche du roi de Dacie est en cause, son fils Valdovinos chez Lope, son neveu Oliveros chez Castro; de part et d'autre, enfin, certaines péripéties sont analogues, par exemple le guet-apens préparé dans une forêt au cours d'une partie de chasse. Entre les deux pièces, issues de la même source et que les auteurs ont développées parallèlement l'une à l'autre, il n'y a pas une différence de nature, mais de talent : l'insuffisance de D. Guillén apparaît ici de façon d'autant plus lamentable que rarement son rival s'est élevé si haut, et que rarement lui-même est descendu aussi bas.

En résumé, aux traditions primitives de l'Espagne Castro a demandé le sujet des comedias qui ont le Cid pour héros; aux légendes chevaleresques il a emprunté à quatre reprises la donnée de ses pièces, et dans les deux cas, le *Romancero* lui offrait, soigneusement réunis et déjà mis en œuvre, les matériaux

1. D'après Lope (acte I), c'est Galalón qui conseille à Carloto d'organiser une grande chasse et, au cours de cette chasse, d'assassiner Valdovinos.

qu'il allait à son tour utiliser. En dehors de ces imitations directes, où le romance a été la source principale de la comedia, il est arrivé à Castro de se rencontrer dans plusieurs de ses pièces avec des romances où le même sujet est effleuré par quelque côté, mais n'est pas traité de bout en bout. Ces romances présentent ce trait commun de raconter un événement historique, d'y faire tout au moins allusion, et il est possible que Castro ait demandé à des annalistes de le documenter plus complètement et plus exactement sur l'époque ou le personnage en question ; mais la comedia n'en a pas moins mis le romance à profit.

Plusieurs de ces pièces, qui relèvent à la fois du *Romancero* et de l'histoire, touchent à l'histoire du Portugal. La comedia « Les lois se plient à la volonté des rois », *Allá van leyes donde quieren reyes*, porte à la scène le même épisode dont s'est inspiré un romance encore populaire parmi les Juifs espagnols du Levant¹. Ferdinand I^{er} de Portugal tombe amoureux de Doña Leonor Téllez, qui était mariée avec Juan Lorenzo de Acuña. Le roi, incapable de résister à sa passion, arrache Leonor à son mari et fait d'elle son épouse légitime. Rojas, Coello et Vélez de Guevara ont écrit sur ce thème une comedia intitulée : *Tambien la afrenta es veneno*. Or, cette brève tragédie ne se termine par la perte d'aucune existence humaine, mais par la ruine, bien autrement terrible, de toute légalité : la même sentence pontificale, qui avait enlevé Leonor à Juan Lorenzo, est impuissante à la lui rendre, parce qu'elle se heurte au bon plaisir du Roi, et Castro a voulu dégager de la pièce une leçon de sagesse politique plutôt que nous intéresser à l'idylle, si tôt et si brusquement brisée, de Juan Lorenzo avec Leonor. Par là, il lui devenait impossible de tirer parti dans sa pièce du seul romance qui nous reste sur ce thème, puisqu'il relate dans la note attendrissante la séparation des deux époux arrachés l'un à l'autre, mais si une fois la muse populaire a

1. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, X, Madrid, 1900, 304.

célébré leur triste aventure, si elle nous a légué dans la poésie recueillie sur les lèvres juives un témoignage de l'attention qu'elle leur a prêtée, comment ne pas croire qu'au temps de Castro d'autres romances avaient cours sur le même sujet, dont il a pu faire son profit pour la conduite et les tirades de sa comedia?

Une autre pièce de Castro, « Le siège de Tlemcên », *El cerco de Tremecen*, atteste que les prouesses des Portugais contre les infidèles avaient laissé de profonds souvenirs. Cette comedia est toute inspirée de l'esprit des « romances de la frontière » : elle rappelle à la fois la poésie jaillie de la terre même où Mores et chrétiens luttaient, et les romances artistiques qui en ont un peu plus tard continué et rajeuni la tradition. Les combats tiennent peu de place dans le siège tel que Castro nous le raconte : la galanterie y est pour tous, chrétiens et infidèles, la grande affaire. D. Tristán trouve aux mains de Clarinda un billet du Comte Dionis, qui exerce le commandement en chef de l'armée portugaise ; il se saisit du papier et, avec l'aide de deux autres chevaliers, il va le clouer sur la porte de la citadelle ennemie, lançant du même coup un défi aux Mores de Tlemcen. Le défi n'a pas été relevé ; les trois champions reviennent sous les remparts, et à pleine voix ils lancent une nouvelle provocation qui semble détachée du *Romancero* :

A, Moros de Tremecen,
Reliquias de los Alarbes,
Que sobre estos altos riscos
Hicieron fuertes ciudades...

Cependant trois Mores se préparent pour répondre à cet appel : leur armement est décrit avec le même soin scrupuleux que dans les meilleurs « romances de la frontière », lance de saule ferrée à Tunis, bouclier au chiffre de leur maîtresse, casque et cotte de mailles forgés par les mains d'un Arabe. Tout cela forme une série de tableaux tracés avec les mêmes traits dont un Villegas ou un Pérez de Hita s'étaient servis. Il n'est pas jusqu'aux circonstances de l'intrigue amoureuse qui ne rap-

pelle leurs procédés habituels. Aliarda, pour passer de Tlemcen au camp chrétien, a revêtu un travestissement masculin ; elle entre comme esclave dans la maison de ce même Tristán dont elle est éprise, mais elle a laissé à Tlemcen un vaillant guerrier, Galván, qui est trop amoureux pour renoncer à elle ; il la suit dans le camp chrétien jusque chez D. Tristán, dont il devient lui aussi l'esclave, en sorte que les deux coreligionnaires se retrouvent en face l'un de l'autre sous le joug de la servitude, à peu près comme Osmín et Daraja dans la nouvelle insérée par Mateo Alemán au livre premier de son *Guzmán de Alfarache*. Aliarda, rendue à son sexe, et D. Tristán, rendu à Aliarda, ne tardent pas à s'épouser, et leur union scelle l'amitié des Portugais avec le roi de Tlemcen. Cette comedia, où la sauvagerie d'une guerre inexpiable se cache sous des mœurs galantes, où les thèmes chers à la littérature dite « de frontière » sont exploités méthodiquement, justifie peut-être mal le titre qu'elle porte, puisque les opérations du siège n'y tiennent aucune place, mais elle s'insère en bonne place dans une abondante série d'œuvres où se marque le caractère tout spécial, à la fois chrétien et musulman, de la civilisation dans la péninsule.

La Tragedia por los celos, « La Tragédie par jalousie », s'inspire d'une situation qu'un romance de Carvajal, écrit en 1442, a complaisamment exposée. Le roi Alphonse V d'Aragon (1416-1458) délaissait sa femme la reine Doña María ; plusieurs poètes, dont les œuvres ont été conservées dans le *Cancionero de Stúñiga*¹, ont chanté la tristesse de l'épouse abandonnée. Mais la plupart d'entre eux se reportent à l'époque où le roi, ayant mis la mer entre lui et celle qu'il avait cessé d'aimer, satisfaisait en paix à Naples sa passion pour Lucrèce d'Aniano. Castro, au contraire, raconte à la suite de quelle aventure le roi, contrarié dans ses amours coupables par l'opposition de la reine, se décida à partir pour

1. *Cancionero de Lope de Stúñiga, códice del siglo XV*. Madrid, 1872 (t. IV de la *Colección de Libros Españoles Raros y Curiosos*, 317.

Naples. Celle qui avait fixé alors ce cœur volage se nommait Doña Margarita de Híjar; la reine, dans un accès de jalousie, poignarde cette rivale. Cependant, le roi est à la chasse; il aperçoit au-dessus de lui un aigle qui tient dans son bec une blanche colombe; il entend que l'oiseau de proie c'est la reine et la colombe c'est Marguerite; il donne l'ordre de tirer sur l'aigle, mais celui-ci laisse tomber sa proie sanglante aux pieds du roi. Dans cette campagne aux horizons effrayants, une voix s'élève aux côtés du roi, celle d'un laboureur, qui chante le romance célèbre :

¿Dónde vas, el caballero,
dónde vas, triste de tí?

L'angoisse fait tressaillir le roi : il court à Valencia pour y apprendre la mort de sa Marguerite et de là s'enfuir à Naples, loin de la meurtrière. Le *Romancero* ici a doublement servi à Castro : il lui a fait connaître Alphonse d'Aragon et le divorce moral qui le séparait de la reine María; il lui a fourni d'autre part, avec le « Romance de l'apparition de l'épouse défunte », une péripétie d'un effet d'autant plus tragique que les spectateurs, familiers avec ces vers, en comprenaient du premier coup la signification menaçante.

Il faudrait encore, pour n'omettre aucun des points de rencontre entre le *Romancero* et le théâtre de Castro, énumérer toutes les pièces où il traite des sujets dont le *Romancero* s'était déjà emparé. On ne peut faire à D. Guillén l'injure de supposer que les amours de Didon et d'Enée lui ont été révélées par des poèmes espagnols. Il faut cependant remarquer qu'il existait sur la rencontre fatale du Troyen fugitif avec la Reine bon nombre de romances, et que sans rien apprendre à Castro de ce qu'il savait par l'*Énéide*, ils ont peut-être contribué à orienter son choix vers la tragédie de Carthage. Simple coïncidence, si l'on veut, mais coïncidence significative et qui s'est répétée plusieurs fois, par exemple pour la comedia de *Progne y Filomena* ou pour celle de *La*

manzana de la discordia y robo de Elena. Par là se révèle le nombre et la force des liens qui attachent son œuvre dramatique au *Romancero*. Il se place entre Jean de la Cueva, Lope de Vega, Vélez de Guevara, parmi ceux qui firent entrer la réserve inépuisable des romances dans le royaume de la comedia et qui donnèrent au genre nouveau, par le contact avec cette poésie nationale, une originalité inimitable. Mais peut-être aucun d'eux n'a-t-il apporté à cette tâche la même persévérance, le même bonheur que lui. Sur une quarantaine de comedias qu'il nous a laissées, il y en a une dizaine qui relèvent de plus ou moins près du *Romancero* : c'est une proportion à laquelle je ne sais si Lope lui-même a atteint. Aussi n'y eut-il pas au labeur de Castro une plus belle récompense que celle qui lui échut le jour où un poète populaire d'Andalousie, pour chanter en romance la querelle du Cid et du comte Lozano, s'inspira non plus des chroniques ou des épopées, mais de la pièce des *Mocedades*¹ ; c'était mettre le rhapsode au rang des créateurs, c'était égaler l'adaptateur à ses modèles.

Il serait injuste cependant de réduire l'œuvre de Castro aux limites du *Romancero*. Elle les dépasse dans plusieurs directions et il convient d'admirer la variété de son inspiration. Religieuses ou profanes, antiques ou modernes, espagnoles ou étrangères, les sources où il a puisé lui sont venues des points les plus opposés de l'horizon. A passer, même de façon sommaire et incomplète, la revue de ses pièces, il se dégage une impression qu'il est donné à peu d'écrivains de produire, une impression d'opulence. Trop souvent inégal à sa tâche, il a réussi du moins à n'en paraître jamais écrasé. Il y avait en lui une force créatrice, le pouvoir de donner la vie et de ranimer les morts.

1. Ce romance, recueilli par M. Rodríguez Marín, a été publié par Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, X, 187-189.

IV

Castro, si vigoureux que son talent ait été, n'a point créé sans cesse du nouveau. Il s'est quelquefois répété, il a eu ses habitudes, ses procédés familiers, et sans doute en a-t-on déjà remarqué quelques-uns au passage. Il reste maintenant à en dresser le tableau. On a dit quelquefois, et on a eu tort de dire, que les comedias d'un Aguilar ne se distinguent guère de celles d'un Tárrega¹, mais personne ne s'est jamais avisé de confondre les œuvres de D. Guillén avec celles de ses confrères valenciens. Qu'est-ce donc qui a rendu la confusion impossible? Et puisque nul ne conteste l'originalité de Castro, où dirons-nous qu'elle réside?

Ne le demandons à aucun de ceux qui, auteurs ou critiques, se sont évertués à formuler sur lui des jugements. Jamais désaccord ne fut plus complet que celui qui éclata parmi eux. Au dix-neuvième siècle ils se sont partagés en deux camps et, par une étrange confusion, ce n'est pas pour ou contre Castro qu'ils se sont prononcés, c'est pour ou contre Corneille. En vain Allemands et Hongrois se sont interposés entre Français et Espagnols; ils n'ont réussi, comme c'était peut-être leur ambition, qu'à compliquer et aggraver le débat. Au temps du poète, le dissentiment n'était pas moins profond non pas même entre ses panégyristes et ses critiques, mais entre ses divers admirateurs. Sa malechance voulait que lors même qu'on le portait aux nues, ce fût à chaque fois par des chemins opposés. Cervantes, dans le prologue de ses *Comedias*, vante surtout chez lui « la douceur et la suavité de son génie² ». Lope de Vega loue au contraire « le vif génie, la flamme, l'esprit plein de feu de D. Guillén de Castro³ ». Reconnaissons

1. C'est notamment l'opinion de Schack, III, 218.

2. « Estimense la suavidad y dulzura de G. de Castro. »

3. *Laurel de Apolo*. Silva 2^a : « el vivo ingenio, el rayo, | el espíritu ardiente | de don Guillén de Castro. »

que ni l'un ni l'autre n'avaient tort; la contradiction était moins de leur côté que du côté de don Guillén. Il n'est nul besoin d'invoquer à ce propos la médiocre perspicacité de Cervantes, aussi piteux critique qu'il était grand écrivain. Il suffit, pour lui donner gain de cause, de relire *El mejor esposo*. D'un bout à l'autre, la pièce déborde d'onction, et on dirait volontiers, si l'on osait reprendre une expression de Gallardo, que les trois actes en ont été écrits avec une plume arrachée à l'aile d'un ange. Feuilletons maintenant une autre comedia choisie, comme *El mejor Esposo*, dans la catégorie des pièces religieuses. Les sombres horreurs de *El prodigio de los montes*, les péripiéties extravagantes de *El renegado arrepentido*, justifient le jugement de Lope sur l'ardeur et la véhémence de son confrère. C'est lui qui a raison maintenant, de même que Cervantes avait raison tout à l'heure. En réalité, jamais une œuvre dramatique n'a réuni en elle tant de contrastes.

Des oppositions se laissent voir entre les pièces de Castro jusque dans la leçon qui s'en dégage. Tantôt le bien, tantôt le mal triomphe. Les tirades de Rodrigue, toutes remplies d'une vertueuse fierté, sonnent encore aux oreilles du lecteur quand il se heurte dans telle autre pièce, par exemple : dans *La verdad averiguada y engañoso casamiento*, à de louches manœuvres, qui vont de la part d'un mari jusqu'à exiger de l'amoureux de sa femme l'argent dont il a besoin pour subvenir aux fantaisies de sa maîtresse. Est-ce donc pour ou contre la morale que Guillén de Castro travaillait? Il semble, dans la *Seconde partie* de son théâtre et sur la fin de sa vie, s'être davantage préoccupé de rendre sensible, par le titre, la signification de ses pièces : « Ce que vaut l'honneur », *Cuanto se estima el honor*, — « La justice dans la pitié », *La justicia en la piedad*, — « Le vice est dans les extrêmes », *El vicio en los extremos*, — « La force de l'habitude », *La fuerza de la costumbre*. C'est plus qu'une étiquette, c'est un programme qu'il inscrit au frontispice de ses pièces. Ne nous y fions pas, car le contenu n'est point toujours en rapport avec l'apparence. En réalité, on pourrait dégager du théâtre de Castro, selon la pièce et selon les disposi-

tions de chacun, aussi bien des leçons de grandeur d'âme que des exemples de mauvaise vie.

D'une pièce à l'autre la différence n'est pas moins considérable en ce qui touche à leur architecture. Tantôt l'intrigue, peu chargée de matière, court d'une allure rapide et directe à son dénouement. Tantôt les coups de théâtre se multiplient, l'action se perd dans un réseau désordonné de ramifications. Ici, aucune prudence dans la conduite de la pièce, la vraisemblance foulée aux pieds, et quand d'aventure l'envie en vient à l'auteur, les inventions les plus incohérentes, sans qu'il se refuse jamais le plaisir de céder à l'élan de son imagination. Là, au contraire, une sagesse véritable à éviter les surprises déconcertantes, un soin attentif de marquer à quel point l'action est parvenue, et de résumer clairement la situation, en sorte que nous nous sentons conduits par une main sûre et que la sollicitude de l'auteur supprime de notre part toute velléité de résistance¹. Le nombre des personnages, non moins que leur attitude, change avec l'humeur du poète. Dans *La verdad averiguada* ils sont quatorze, sans compter un écuyer et un groupe de suivants dont le nombre est laissé à la bonne volonté de l'impresario². Cette foule, qui devait encombrer la scène étroite des théâtres, se réduit de plus des deux tiers dans *El vicio en los extremos* : on y voit tout juste cinq personnages qui sont renforcés à certains moments par un *gracioso*, une sou-brette et deux musiciens, mais qui n'en sont pas moins à eux cinq les protagonistes véritables de l'action. Ainsi éclate, dans

1. Par exemple, dans *La verdad averiguada*, à la fin de l'acte II, le laquais Cobeña est chargé de résumer la situation :

« ... ya entre cuatro tienen
una mujer dos maridos,
y un marido dos mujeres. »

Cf. aussi, dans *La verdad averiguada*, I, la tirade « Rigurosa cosa em-prendo », où Álvaro n'a pas d'autre objet que de bien marquer de quelle façon l'intrigue s'engage.

2. De même, dans *El conde Dirlos*, au moment du *sarao* que Castro a mêlé à sa pièce, il y a en scène quatorze personnages : Carlomagno, D. Gaiferos, Melisendra, Galalón, Durandarte, Belerma, D^a Alda, Marfira, Leonora, D. Beltrán, Roldán, Reynaldos, conde de Irlas, infante Celinos.

la disposition des pièces, cette variété extrême qui caractérise le talent de Castro.

Le ton change avec une égale facilité. Non qu'il ait mêlé de façon indiscrète le comique avec le tragique. La verve qui l'emportait, s'accommodait mal de ces arrêts, ou tout au moins de ces transitions, auxquels il aurait bien fallu qu'elle se prêtât pour prendre insensiblement les tons les plus différents. Il allait droit au but, mais ce but changeait selon les occasions. « Les mal mariés de Valencia », *Los mal casados de Valencia*, et *El Narciso en su opinión* sont de charmantes comédies, avenantes, enjouées, et où même ne manque pas cet art de la demi-teinte qu'on appelle l'humour. Lisez, au contraire, *Allá van leyes donde quieren reyes*, lisez *Progne y Filomena*, et tant d'autres pièces remplies d'aventures tragiques : vous serez choqués et quelquefois écœurés par l'insensibilité farouche, par la barbarie sanglante des personnages et des événements. A peine peut-on croire qu'un même auteur a su manier avec une aisance égale le badinage et le pathétique, la comédie et la tragédie.

C'est un cas insolite, mais bien espagnol, que celui d'un auteur qui a poussé la diversité de son talent jusqu'à se mettre en contradiction avec lui-même. Ces oppositions tranchées sont peut-être ce qui frappe le plus dans un examen superficiel de cet ample théâtre. On conçoit, lorsqu'on les a relevées, le dissentiment de Lope avec Cervantes. La régularité, la discipline et cette maîtrise de soi qui aboutit à une parfaite correction, mais aussi à la froideur, voilà ce qu'il ne faut pas attendre de D. Guillén. C'était un génie rebelle aux règles, impatient de la servitude. Il était primesautier et impulsif. Le ligoter dans une formule, ce serait le trahir.

Échappe-t-il donc à notre prise ? A vrai dire, les contrastes qu'on aperçoit dans sa manière ne lui sont pas personnels. Ils sont inhérents au genre de la « Comedia » autant qu'à la nature de son esprit. La Comedia a réalisé ce paradoxe, de combiner une extrême liberté avec une discipline rigoureuse. La discipline se fait sentir en ce qui concerne la disposition et

la structure de la pièce, car il n'est point une seule pièce qui se soit affranchie de l'obligatoire division en trois actes ; il n'en est pas une seule qui ait été écrite autrement qu'en vers dans des rythmes convenus ; il n'en est pas une seule qui n'ait accueilli bon gré mal gré certains types traditionnels, le *galán* et la *dama*, le *gracioso* et la *criada*. La liberté, au contraire, était illimitée quant à la matière de chaque pièce. L'auteur, ici, faisait entrer de tout, les larmes et le sourire, l'émotion et le burlesque, l'éloquence et le lyrisme, et peut-être quelques écrivains trop bien doués ont-ils réuni tant de choses, et si diverses, que l'ensemble ne se distingue guère d'un pot-pourri. Les fautes de goût, trop communes et trop choquantes, n'ont point empêché les générations de reconnaître les mérites de ce type où la souplesse du fond s'allie à la rigidité de la forme ; chacun, tout en profitant des avantages d'une tradition déjà établie, pouvait verser à l'aise dans l'accueillante comedia les conceptions changeantes de son esprit. Le moule où les chefs-d'œuvre de notre théâtre classique ont été coulés avait peut-être la même inflexibilité, mais la tyrannie de la forme n'était pas compensée chez nous par la liberté infinie de l'invention.

Castro s'est rendu compte des prérogatives que la comedia lui conférait. Défauts et qualités, contrastes et contradictions, tiennent chez lui, pour une bonne part, au genre qu'il cultivait. Il est la comedia incarnée : il en remplit toute la définition, il en exalte les mérites, il en exagère les défauts. Il est né au monde du théâtre à une époque où la comedia était déjà constituée. Tárrega et Aguilar, ouvriers de la première heure, ont connu les hésitations du début. Lui, du premier coup, il s'est senti maître d'un outil solide, forgé par des mains expertes pour des besognes définitives.

Aucune hésitation ne se laisse surprendre dans ses œuvres, ni sur la méthode, ni sur l'exécution. Il ne mettait pas en doute que le théâtre ne fût parvenu de son temps à un point où aucun progrès nouveau n'était encore possible : « Il est certain, a-t-il écrit dans *El curioso impertinente*, que le

théâtre est actuellement en Espagne dans toute sa perfection... Les comedias espagnoles méritent assurément d'être vues et d'être écoutées, car elles plaisent par-dessus toutes les autres, et quiconque ne les aime pas est un sot¹. » Cette exécution sommaire des adversaires est bien dans la manière de D. Guillén. Chaque fois qu'il a parlé théâtre, il s'est abstenu de toute discussion de doctrine. Les dissertations qui faisaient rage de son temps, celle du Pinciano ou de Cascales, les plaidoyers des hommes du métier, ceux de Lope de Vega ou de Ricardo de Turia, le laissaient aussi indifférent que s'il ne s'était point agi de l'œuvre même à laquelle il avait confié ses espérances de gloire. Il avait une foi compacte, robuste, que l'incrédulité ou les soupçons ne mordaient pas. Tout juste s'animait-il un peu pour entamer l'éloge de Lope, ou pour se plaindre de la concurrence que la pléthore des dramaturges faisait aux vétérans du métier. Dans *Engañarse engañando*, il rend hommage au maître qui l'a initié aux secrets de l'art dramatique et auprès duquel tous les rivaux disparaissent : il est, déclare-t-il, « l'honneur de l'Espagne », *honrador de España*². Les

1. Il convient de citer en note ce curieux passage, dont une partie seulement est traduite dans le texte :

« Bueno es que Plauto difunto
nos de ley en su Alcoran ;
sin duda en España estan
estas cosas en su punto.

Sin duda allí se acrisola
sin melindres, de Poesia
la gala, la argenteria
de la agudeza Española.

Representa un Español
un galan enamorado,
y parece en el tablado
como en el Oriente el Sol.

Haze un Rey con tal afeto,
que me parece al de España ;
de suerte qui a mi me engaña,
y obliga a tener respeto.

2.

« GONZALO.

Donde no ay murmuracion,
no cabe graciosidad :
Prueuolo con el lacayo
de las comedias.

Pues sale como el Aurora
la que haze Reyna, o Princesa,
y por Dios que la Duquesa
no parece tan Señora.

Los Españoles merecen
por sus Comedias, por ellos,
tanto oyllas, como vellos,
pues con todo gusto ofrecen.

Lo que importa es preuenillas
los que vinieren a vellas,
ingenios para entendellas,
y prudencia para oyllas,

Porque merezcan tambien
silencio, yo al menos siento
que es de mal entendimiento
quien no la escucha bien. »

cabales auxquelles des auteurs faméliques avaient recours, parce qu'un succès frelaté était leur seul espoir, l'empressement des incapables vers un genre qui les séduisait parce qu'il était à la mode, c'est là-dessus qu'il a insisté dans *El ayo de su hijo*¹. Dans l'un et l'autre cas, sa personne était en jeu, puisque d'une part il était l'ami de Lope, et que d'autre part il prétendait, lui aussi, trouver sa subsistance sur cette voie encombrée. C'est dans cette mesure, toute relative, que les discussions sur le théâtre l'intéressaient. La comedia était à ses yeux un bloc intangible, qu'il a accepté sans aucune réserve. Il ne faut donc chercher dans son théâtre les traits caractéristiques de sa personnalité que dans la mesure où les exigences du genre lui permettaient de les manifester.

Les comedias de Castro présentent ce trait commun d'être plus biographiques que dramatiques. Entendez qu'elles ne limitent pas le champ de leur étude à un bref moment, mais à une

DUQUE.	Han hecho
	algunas?
GONZ.	Que han satisfecho
	desde el censurante al payo :
	Que ha sido hazer marauillas
	con las cosas hasta el tope.
DUQ.	Cuyas han sido?
GONZ.	De Lope
	que nacio para escriuillas,
	Mas mi lengua se reporta.
FADRIQUE.	Loco, de que te inquietas?
GONZ.	Ay aqui algunos poetas
	de los cultos?
FADR.	Pues que importa?
GONZ.	Pues tendria yo mas vida
	de quanto a Lope de Vega
	oyessen que alabo?
DUQ.	Ciega
	passion es.
FADR.	Y conocida.
ADULFO.	El es honrador de España,
	y ella es bien que le autorize. »
	<i>Engañarse enganando, I.</i>

1. *El ayo de su hijo*, III, v. 1874 sq.

longue période, qu'elles ne nous représentent pas seulement une crise, mais l'histoire suivie du héros ou de l'héroïne. Comparez la première partie des *Mocedades del Cid* avec la tragédie de Corneille. Vous serez frappés de tout ce que la pièce espagnole nous fournit de renseignements sur le Cid considéré en dehors même des circonstances de son mariage. Cependant, Castro s'est ici restreint plus qu'à son ordinaire. Il a borné son sujet dans le temps, et comme pour se dédommager il a écrit ensuite une seconde partie, qui lui a permis de revenir à ses habitudes et de retracer de bout en bout les aventures de son personnage. Il ne lui semblait pas possible, quand une fois il avait résolu de nous intéresser à un personnage, de nous laisser ignorer ses moindres titres de gloire. Les pièces qui lui ont été inspirées par un romance laissent surprendre son procédé. A l'ordinaire, le récit traditionnel fournit seulement la matière du second acte. En deçà et au delà de ce récit, le dramaturge anticipe et prolonge à son gré l'histoire dont le romance lui fournissait seulement les épisodes culminants. Il s'ensuit que l'intérêt s'attache moins à la solution d'un problème psychologique ou moral qu'à la physionomie du personnage central. Celui-ci, puisqu'il remplit la pièce entière, puisqu'il lui confère seul une apparence d'unité, s'impose à notre attention. Autour de lui, les événements s'accumulent sans norme comme sans retenue. Le goût pour l'action, si général dans le théâtre espagnol à toutes les époques, trouve largement de quoi se satisfaire. A des yeux délicats, la pièce paraît surchargée de péripéties ; mais cette surcharge est une condition pour que s'épanouisse l'énergie dans la passion, la violence dans les sentiments, qui ont été, dans la psychologie de la comedia, les traits essentiels et constants.

La matière surabonde et, parce qu'elle surabonde, elle n'est pas ordonnée. La disposition du plan, l'art patient du constructeur qui ménage de savantes perspectives, la régularité du dessin, la clarté de l'agencement, voilà des préoccupations que D. Guillén n'a guère ressenties. Il a profité, il a abusé de cette liberté toute voisine de l'anarchie, que « l'art nouveau de

faire des comedias » consentait à ses ressortissants. Il se lance à l'aventure, avec la fougue d'un explorateur qui s'avance sur des terres vierges. Son théâtre semble une création perpétuelle, un jaillissement incessant. Tout s'élance et bouillonne. C'est la beauté d'un torrent débordé, non celle d'un fleuve aux nappes limpides et reposées.

Si longues qu'elles soient, la plupart des comedias de Castro sont très rapides; elles semblent courir la poste. Il faut, en effet, débayer vite et beaucoup pour réunir tant d'événements dans les trois heures réglementaires de la représentation. Castro a senti la difficulté de condenser en si peu de temps une si longue histoire, et il a cru l'éviter ou la tourner en supprimant les transitions. Nous ne voyons pas chez lui le passage d'un sentiment à un autre, d'une situation à une autre; nous voyons seulement des situations et des sentiments successifs. De toutes les passions humaines, il n'en est point qui se prête mieux à l'analyse que celle de l'amour. L'inclination naissante qui grandit peu à peu jusqu'à fondre deux êtres indifférents ou hostiles, voilà pour le psychologue et le dramaturge une série d'observations à faire, un lent progrès à retracer. Castro ignore les gradations : pour lui, l'amour naît soudainement par la seule vue d'une femme qui plaît. Il s'impose irrésistiblement et se rit de la volonté qui essaie de lui résister : « Par des raisonnements, par des séparations j'ai résisté à l'amour, déclare un personnage de *Ingratitud por amor*¹; mais lui, hostile, rebelle, aveugle et téméraire, à mesure qu'il sentait ma résistance, il s'est obstiné davantage et il m'a laissé vaincu. » Or, au théâtre, les transitions, parce qu'elles marquent les vicissitudes de l'action, doivent tenir la place principale. Une pièce, en bonne logique, n'est qu'une longue transition, le

1.

« Con todo, con discursos, con ausencias,
Le [al amor] ize resistencias;
Pero como contrario,
Rebelde, loco, ciego y temerario,
Viéndose resistido,
Se esforzó más y me dexó vencido. »

Ingratitud por amor, v. 1565-10.

passage d'une situation donnée à une autre situation. Sans doute, dans les pièces de D. Guillén, le dénouement nous montre les choses à un autre point que l'exposition, mais les obstacles qui ont retardé le changement ne résultent pas de la nature des choses, ils résultent d'un caprice de l'auteur. Il n'y a pas une évolution régulière, mais une série de révolutions. L'impression que nous en gardons est celle d'une œuvre factice et conventionnelle. Nous sentons à chaque moment l'intervention de l'auteur, et si nous cherchons la raison des événements, nous n'en trouvons pas d'autre que son bon plaisir.

Presque toutes les pièces de Castro sont bâties sur un même modèle. Au début se présentent, d'une part, deux hommes amoureux d'une même femme ou bien deux femmes amoureuses d'un même homme, et en face de ce groupe surgit d'autre part, selon le cas, un homme ou une femme. Il y a bien au total deux couples, mais ils sont inégalement répartis. La pièce consistera précisément à modifier cette répartition et à grouper deux par deux ceux qui au début étaient groupés trois contre un. Prenez, par exemple, *Cuanto se estima el honor*. Le Prince, quoique légitimement marié avec la Princesse, est passionnément épris de Celia, dont Alejandro est, lui aussi, amoureux. L'épouse délaissée reste seule en face du groupe Celia-Alejandro-Prince. Castro, en habile psychologue, va-t-il nous montrer la princesse reprenant à force de séduction l'époux volage, ou Alejandro supplantant dans le cœur de Celia l'amoureux dont il est le rival? La pièce se développe selon une conception toute différente. Nous y voyons, d'une part, le Prince s'acharnant de mille manières à posséder Celia qui se dérobe; d'autre part, la Princesse se désolant d'être abandonnée. Et Alejandro, allez-vous dire, que devient-il dans cette intrigue? Il est oublié, omis, dédaigné. Il ne tiendra un rôle qu'au dénouement pour aider l'auteur à en finir. Ceci est très caractéristique de la manière de Castro. Dès le début, il nous fait connaître un personnage, amoureux transi et anodin, qu'il met ensuite en réserve et qu'il nous laisse libres d'oublier. Puis,

le moment venu, il exhume ce protagoniste solitaire, ce personnage de secours ; il lui jette dans les bras une amoureuse dont il ne sait que faire, et ainsi se termine la pièce. Dans le présent, le Prince revient à la Princesse, Alejandro reçoit Celia en partage. L'équilibre est établi, nos acteurs sont groupés deux par deux. On voit bien les commodités de ce système, mais on voit aussi que, entendu de la sorte, il était exclusif de toute étude psychologique. Ce transfuge, qui passe du groupe A au groupe B, met la balance en équilibre et provoque le dénouement. Il faudrait que le passage de l'un à l'autre groupe fût lentement consommé par une série de progrès dont chacun serait préparé et expliqué. Au contraire, il se fait précipitamment, par une sorte de déclenchement automatique, pour cette seule raison que la mesure est comble et que la pièce a trop duré. Le transfuge n'obéit pas à un appel de sa conscience, mais à un coup de la grâce.

Tel est chez Castro le mécanisme d'une pièce, et jamais le terme de *mécanisme*, avec tout ce qu'il comporte d'artificiel, n'a trouvé une application plus exacte. Sans doute, pour couvrir d'un prétexte ces brusques métamorphoses, Castro a fait preuve d'une extraordinaire richesse d'invention. Au moment où, à force d'enchevêtrer les fils de l'intrigue, il semble sur le point de rester pieds et poings liés à la merci d'événements dont il n'est plus le maître, brusquement, par quelque trouvaille singulière et belle, il rétablit la partie compromise. Son imagination a des ressources inépuisables. Elle se plie pourtant avec une souplesse relative aux nécessités de l'art dramatique. Chez lui, par une rencontre rare, l'instinct théâtral n'a presque jamais entravé la faculté de créer, et celle-ci, par un juste retour, s'est soumise aux exigences de l'instinct. Dans *El conde de Irlos*, lorsqu'il a voulu traduire les inquiétudes du Comte sur la fidélité de Marfira, il n'a point prêté à son héros un long monologue où les angoisses de son cœur auraient alterné avec l'expression de sa confiance ; il a trouvé, en véritable homme de théâtre, le moyen de rendre sensibles ces sentiments abstraits. Au fond d'un bois, il nous montre le Comte, éperdu et hagard,

poursuivant le fantôme de celle qu'il aime ; peu à peu, la vision se précise, et sur le haut du théâtre Marfira apparaît aux mains de Celinos, qui la tient par les cheveux et la menace d'une épée. Ces ombres fugitives s'animent, elles parlent, et Marfira, à la face de son persécuteur, implore la protection du Comte à qui elle a donné son cœur. Sans doute, cette apparition accroît le pathétique de l'œuvre. Mais si elle émeut les spectateurs, elle ne les instruit guère. Nous ne connaissons pas mieux les personnages après qu'avant la vision, et en définitive, pour avoir trop imaginé, Castro ne s'est pas assez expliqué.

Les personnages sont emportés par des passions irrésistibles. Mais au dedans d'eux-mêmes, il n'y a point de force qui fasse équilibre à cette passion. La lutte entre la fatalité et la volonté n'apparaît point, parce qu'à vrai dire il n'y a point de volonté ; il y a seulement une force incohérente et brutale dont nous apercevons les effets, mais dont nous ne saisissons pas les causes. Les héros que Castro nous montre se déclarent sans rendre raison de leur cas. Là où il faudrait évoluer, ils ne savent que se démener sur place. En vain, les péripéties se multiplient, en vain l'intrigue crépite à coups redoublés : l'âme même des personnages reste immobile et figée. Les cœurs n'entrent pas en contact, ni les sentiments en mouvement. En vain, les tirades s'entrechoquent, en vain les couplets s'équilibrent ; un vers suffit à la transformation d'une âme. L'art dramatique est resté à fleur de peau.

Si précipités que soient les coups de théâtre, si haletante que soit l'action, il faudra pourtant quelques arrêts dans la folle allure de ces pièces. Ces répit que l'auteur nous consent et qu'il s'accorde à lui-même, à quoi les emploiera-t-il ? et puisque enfin à ces trop rares moments il est libre de nous ouvrir le fond de sa pensée, quelle sorte de préoccupation nous montrera-t-il ? L'étude des mœurs semble bien avoir sollicité de préférence sa curiosité, non pas seulement l'étude des mœurs telles qu'elles sont, mais l'étude des mœurs telles qu'elles doivent être. Il passe de la théorie à la pratique ; il

observe et il dogmatise; il énumère les règles et les habitudes selon lesquelles l'humanité a organisé sa vie.

Les règles se résument toutes dans une seule, le culte de l'honneur, et il ne trouve ni de plus noble ni de plus constant idéal à proposer aux hommes. A vrai dire, cet idéal ne lui est point particulier; il l'a partagé avec la plupart des dramaturges contemporains, mais peut-être en a-t-il été le serviteur le plus fervent, le défenseur le plus convaincu. On a contesté quelquefois la sincérité de Calderón lorsqu'il décrit, dans *El médico de su honra* ou dans *El pintor de su deshonor*, les cruautés sans nom auxquelles le soin de leur honneur poussait des personnages chevaleresques; il n'est pas possible, a-t-on soutenu, qu'au fond de lui-même Calderón n'ait pas réprouvé ces aberrations malades. La sincérité de Castro n'a jamais pu être soupçonnée. Pourtant, il a étendu la tyrannie de l'honneur au domaine entier de l'humanité, et il n'est point, d'après lui, de cas, si exceptionnel soit-il, qui puisse se soustraire à cet esclavage. Il n'en faut pas conclure que ses pièces tournent à la prédication; elles peuvent être, pour qui sait les lire, une école de grandeur d'âme, mais elles ne sentent ni le sermon, ni le traité didactique. Castro demande des inspirations à l'honneur plutôt qu'il ne l'analyse ou l'étudie. L'honneur, c'est pour lui une sorte de divinité; c'est une foi qui nous a été révélée; c'est un mystère auquel il faut croire, même si on ne le comprend pas très bien.

Chez Castro, le mot d'honneur n'a pas encore le sens très précis qu'il devait prendre un peu plus tard. Pour Calderón, l'honneur se restreint à être le culte de la fidélité conjugale. Une femme volage déshonore-t-elle le mari qu'elle trompe? celui-ci se montrera, pour prévenir le déshonneur, d'une jalousie féroce, de même qu'il se vengera, en cas de malheur, avec des raffinements de cruauté. Castro reconnaît que la femme est l'instrument habituel des pires disgrâces, et c'est à son gré une dure nécessité de confier notre réputation à une pareille pécheresse : « L'homme remet à la femme le soin de son honneur, alors qu'elle peut, en dehors de lui, le compromettre et

le ruiner¹. » Mais cette indication une fois donnée, Castro énumère d'autres cas où notre honneur se trouve en péril pour des raisons différentes. Un manant, s'il nous inflige un démenti ou un soufflet, nous met en aussi vilaine posture qu'une femme par ses infidélités. Quiconque s'oppose par un geste ou une parole au succès de nos intentions, au triomphe de nos désirs et de nos fantaisies, devient non seulement un trouble-fête mais un ennemi de notre honneur. Le sang seul lavera l'injure que nous avons reçue de lui.

Il serait vain d'étudier de plus près un sentiment qui, par sa généralité, se dérobe à une étude précise. Castro a essayé un jour de définir l'honneur, et le plus clair de sa définition, c'est que, par son essence délicate, l'honneur échappe à la grossièreté de nos sens; par ses complications, il connaît à chaque instant des raffinements nouveaux, et, par ses caprices, il se soustrait habituellement à notre poursuite. Écoutons le comte Grimaltos initier son fils Montesinos au culte de cet insaisissable Moloch :

MONTESINOS. — Dites-moi, seigneur, qu'est-ce que l'honneur?

INFANT. — Bien, par ma vie!

GRIMALTOS. — Un idéal de grande valeur, dont tous connaissent le nom, dont personne n'a vu la couleur. C'est une chose invisible, qui se nourrit de sang, si vorace et si terrible que, dans son ardeur toujours altérée, elle aspire à l'impossible. Jamais elle n'est identique à elle-même; elle enlève et elle donne; et parfois elle se dissimule si bien qu'elle n'est point où elle paraît être et qu'elle se cache là où elle est. Là où elle est le moins, on la voit davantage; elle vient, silencieuse, où personne ne peut la voir, et celui-là la possède infailliblement qui la désire le moins. Enfin, mon fils, c'est une ombre, fille de l'imagination, et pleine d'autorité; dans ce monde qui la révère, c'est la chose que l'on nomme le plus et celle que l'on connaît le moins².

1. « ... Y es que el hombre | a la muger encomiende | su honor, y que ella sin el | pueda enturbialle, y perdelle. » (Engañarse engañando, I.)

2. « MONTESINOS. — ... Y di, señor,
que es honra.

INFANTE. — Bien, por mi vida.

GRIMALTOS. — Una opinion de valor
por el nombre conocida
pero no por el color.

Terrible existence que celle de l'homme bien né, constamment asservi à ce code de l'honneur, dont le joug s'impose à lui mais dont les prescriptions restent autant d'énigmes. Une seule faute contre l'honneur, une faute qu'il peut à la rigueur commettre à son insu, et aussitôt il perd le bénéfice d'une vie noblement remplie, aussitôt il tombe dans la catégorie des infâmes, car l'infamie est le contraire de l'honneur.

Pis encore, de déchéance en déchéance, il ressemblera à cette humanité inférieure qui, par la bassesse de sa naissance, n'a jamais pu connaître les joies de l'initiation. Castro, qui tirait fierté de sa noblesse, s'est montré dur au commun des mortels : le peuple, la bourgeoisie n'ont point place dans son théâtre, et lorsqu'il en daigne parler, c'est pour les accabler sous de sommaires exécutions. « Le peuple est un animal à plusieurs têtes, qui se prépare au bien en faisant le mal et qui n'a recours au bien que pour provoquer le mal¹. » L'idée de

Es vna cosa inuisible
que de sangre se sustenta,
y es tan voraz y terrible
que de salada y sedienta
siempre aspira a lo imposible.

Nunca en vn ser permanece,
quita lo mismo que da,
y tan ciega a vezes va
que no está donde parece
y se aconde donde está.

Adonde menos se emplea
se ve mas, y muda viene
donde ninguno la vea,
y casi siempre la tiene
el que menos la desca.

Al fin, hijo, es vna sombra
imaginada muy graue,
y en el mundo a quien asombra
la cosa que mas se nombra,
y la que menos se sabe. »

(*El nacimiento de Montesinos*, III.)

1.

« Porque el pueblo vn animal
De tantas caras es, quien
Con el mal anuncia bien
Y con el bien llama el mal. »

(*Ingratitud por amor*, 635-638.)

l'honneur pouvait-elle se loger dans des âmes aussi incurablement perverses?

Par un contraste curieux, l'honneur, dont la notion ne pénètre pas dans le peuple, s'arrête, à l'autre bout de la hiérarchie, au seuil de la royauté. Le prestige attaché au trône est tel que la rigueur des lois morales se brise devant lui. Logiquement, peut-on concevoir qu'une volonté qui, comme celle du roi, impose aux autres des contraintes¹, puisse elle-même en subir? En fait, la royauté transforme ceux qui en sont investis. Ce ne sont pas seulement nos hommages et notre soumission qui les rendent plus grands, c'est leur être qui se modifie et se développe selon un rythme propre². Le roi inflige-t-il à l'un de ses sujets le pire déshonneur, qui est de lui prendre sa femme, le mari trompé n'osera pas lever la main sur son souverain; tout au plus formera-t-il le projet, pour venger cet affront, de donner la mort, non pas au roi, mais à celle qu'il soupçonne de complaisance pour lui.

Il y a donc en haut et en bas, une double limite à la tyrannie de l'honneur et, pour parler net, l'honneur est l'apanage de la noblesse. Castro, lorsqu'il en promulguait le code, servait les intérêts de sa classe.

Servait-il aussi bien ses intérêts de dramaturge? L'honneur donne occasion sur le théâtre à des drames pathétiques, et Castro lui doit quelques-unes de ses plus belles inspirations. Mais les pièces qui nous représentent l'humanité telle qu'elle

1. Dans *Allà van leyes donde quieren reyes*, le roi déclare en parlant de lui :

« Quando se ha visto jamas

Que en nada forçada quede

Vna voluntad que puede

Hazer fuerça á las demas? » I.

2. Dans *Allà van i leyes...* II. Doña Leonor, enlevée par le roi, reste d'abord fidèle à son époux et à son fils. Mais du moment que le roi lui a donné *mano de esposo*, elle ne ressent plus cette tendresse conjugale et maternelle qui la faisait vibrer tout à l'heure. Elle n'est plus ni mère ni épouse; il lui suffit d'être reine :

« Reyna soy de Portugal,

que la mudança de estado

me ha mudado todo el ser. »

devrait être ne réussissent pas d'ordinaire à nous la montrer en même temps telle qu'elle est. Projet séduisant de réunir, dans une même œuvre, le tableau de nos vices et l'éloge de la vertu. Les romanciers picaresques se sont complus à ce jeu ; après avoir décrit sans réticence les pires friponneries, ils vantent éperdument la sagesse et l'honnêteté ; à côté du poison, ils nous offrent l'antidote. Cette duplicité dépasse les ressources dont le dramaturge dispose ; force lui est de faire son choix au carrefour des deux routes qui conduisent, l'une vers le vice, l'autre vers la vertu. Castro, sous l'impulsion de sa générosité naturelle, eût préféré peut-être une humanité de héros à une humanité de vauriens. Mais nous avons déjà noté que les circonstances l'ont conduit le plus souvent à représenter les dégradations ou les tares de notre nature, sans que le spectacle de la vertu fasse nécessairement contrepoids.

Bons ou mauvais, les hommes qu'il nous décrit ne sont point à la mesure commune ; ils nous dépassent et nous les sentons créés par l'imagination, plutôt que copiés sur la réalité. Il est incroyable qu'un écrivain, qui avait tant vécu et à travers tant de milieux, nous donne si rarement l'impression de la réalité. Castro n'était pas habile à recueillir autour de lui et à insérer dans ses pièces ces témoignages involontaires qui sont les incidents de chaque jour, depuis nos petites expériences de la vie privée jusqu'aux crises importantes de la vie publique. Il se laissait éblouir par « la folle du logis », et ses œuvres suggèrent trop souvent cette opinion que, s'il a eu des yeux, c'était pour ne pas voir.

Prenons garde d'exagérer. Même en ce qui touche la peinture des mœurs, le talent contradictoire de Castro nous réserve des surprises. Il lui est arrivé parfois de délaisser le drame pour ébaucher des comédies de mœurs qui, sous le joli nom de « comédies de cape et d'épée », se présentent à nous avec la coquette allure et la belle mine d'un gentilhomme. Il lui est arrivé plus souvent de semer de quelques traits véridiques les pièces où l'on s'attendait le moins à en trouver. A vrai dire, il n'y a rien de nouveau à apprendre chez D. Guillén sur le

train habituel de la vie telle que ses contemporains la menaient. Des enlèvements, des amants acharnés à la satisfaction d'une passion qui n'est qu'un instinct, des pères attentifs à défendre leur bien et la pureté de leur fille, des rendez-vous nocturnes, des échelles de corde, des balcons vers lesquels s'élèvent des sérénades, des valets qui guident leur maître dans les mauvais endroits, des soubrettes qui aident les intrigues de leur maîtresse, rien de tout cela n'est particulier à Castro, ni à Valencia, et je ne crois pas que l'on puisse retenir l'intrigue d'une seule de ses comedias comme vraiment caractéristique de l'état social de son temps. Lorsqu'il peint les mœurs contemporaines il le fait surtout par accident, je veux dire qu'il n'en a point formé le propos, mais, une occasion s'offrant, il la met à profit et se laisse aller à quelques confidences. Certaines touches, qu'il a jetées d'une main négligente, méritent pourtant d'être retenues.

Les sujets auxquels Castro portait un intérêt particulier ne sont pas nombreux. Au premier rang de ses curiosités il a toujours mis le théâtre et cette existence facile qui se déroule à l'abri des coulisses. Une de ses comedias, *Engañarse engañando*, dont le sujet ne présente pourtant aucun rapport avec l'art scénique, ne contient pas moins de trois passages entièrement consacrés aux acteurs et aux actrices. A deux personnages, Fadrique et Gonzalo, qui arrivent de Madrid, on demande des nouvelles de la capitale, et dans leur réponse ils parlent principalement des nouveautés théâtrales : la préférence qu'ils leur accordent ne laisse pas d'être significative¹. A l'acte II de la même pièce une musicienne, Bernarda, se vante d'avoir joué, à Grenade, *La justicia en la piedad*, qui est précisément une œuvre de Castro, aussi bien qu'Amarilis l'aurait pu faire, et, pour satisfaire la curiosité de la Princesse de Béarn, Gonzalo se lance dans un éloge dithyrambique de cette Amarilis qui a fait tourner tant de têtes en Espagne au début du dix-septième siècle. Actrice admirable, qui

1. C'est le passage, cité *supra*, où Lope de Vega est mis en cause.

jouait avec un naturel égal les grandes dames et les amoureuses, et qui faisait valoir dans les ballets le prestige d'une beauté irrésistible¹. Ce tribut payé à l'une des reines du théâtre ne suffisait pas à Castro : il est revenu, au troisième acte de la même pièce, sur les mœurs propres aux actrices, et c'est principalement pour rechercher les causes de la séduction qu'elles exercent sur le sexe fort. Incarnant chaque jour des personnages différents elles plaisent aux hommes parce que, par ces métamorphoses incessantes, il leur semble avec une seule femme en posséder plusieurs². Serait-ce le secret d'une expérience personnelle que Castro nous livrerait dans ce passage ?

1. « PRINCESA. Quien es Amarilis ?

GONZALO. Essa

es un assombro, Jesu ;
si haze una Princesa, tu
no pareces tan Princesa.

Pues si afectuosamente
representa, admira, espanta,
altera el pecho, levanta
el cabello, es excelente.

Pues si bayla, es tan compuesto
su modo, que da lugar
a que se pueda templar
lo lasciuo con lo honesto.

Para todo es cosa rara,
a todo nacida viene :
es muy bizarrota, tiene
lindo talle, buena cara,

Tiene mucho ayroso, y graue,
todo galan, nada ageno :
lo demas que tiene bueno
sol lo ignora, Dios lo sabe,

Y Andres de la Vega, que es
su marido.

PRIN. Ver desseo

essa muger. »

2. « GONZ. Esto de representanta
es ya hechizo señoril,
que al ingenio mas futil
los pensamientos leuanta :
Que teneys para las gentes
que les days las hermosuras
con falça ?

BERNARDA.

El hazer figuras
cada dia diferentes,
Y en el hombre pareceres
varios ; gustosos seran,
porque piensa[n] que le dan
en una muchas mugeres. »

Les élégants paraissent surtout au théâtre, et c'est peut-être pour avoir beaucoup fréquenté les spectacles que Castro s'est intéressé avec tant d'empressement aux variations de la mode. Lorsqu'il veut bien, dans ses pièces, se souvenir de ses contemporains, s'il ne parle point théâtre c'est pour parler bibelots et chiffons. Son attention s'attachait aux moindres détails d'une parure féminine. Dans *Las canas en el papel*, il décrit une jeune fille ou, pour parler son style, une « nymphe » qui se déshabille avant de se coucher, et il n'omet aucun des vêtements dont elle se dépouille¹. Faut-il ajouter que ces libres propos sont mis dans la bouche d'un galant qui, par la fente d'une fenêtre, épie indiscrètement la belle?

La toilette masculine et les artifices par lesquels les bellâtres rehaussaient leurs charmes n'avaient point de secret pour Castro. Un appareil pour friser les moustaches, dont l'invention se produisit à ce qu'il semble aux environs de 1620, le préoccupa à tel point qu'à deux reprises il en a célébré les bienfaits². Contraste imprévu et plaisant! Ce génie altier, quand

1.

« Vi vna Ninfa, destrençando
los cabellos de oro fino,
como al descuido rebueltos,
y por la espalda tendidos.
Quitó polea y manteo,
bien honesto y guarnecido,
quedando la blanca olanda,
sobre dorados armiños.
Pues qué miré? cuando luego
con la mano de jacintos
un pie pequeño leuanta,
donde con medias diviso
De nacar, negro çapato,
con los listones pagizos,
con plata pagizas ligas
guarnecidas de lo mismo. »

I.

2. Cf. acte I de *Engañarse engañando* :

« PRINCESA,

Di que es

bigotera?

GONZALO.

Es obra nueva

en España : es como vn freno
con que a los braquillos quiebran
el ozico; solo ay

d'aventure il regardait vers la terre, y attachait ses yeux aux plus minuscules détails, aux plus insignifiantes bagatelles. Lui qui proposait à nos efforts l'honneur intangible et lointain ne trouvait rien de mieux à signaler, dans le détail de la vie quotidienne, que les succès d'une actrice ou les nouveautés des coiffeurs.

Il semble après cela que son théâtre doive présenter aux lecteurs un assemblage d'aspirations élevées et d'observations vulgaires. Et, en effet, ses pièces enthousiasment tour à tour le lecteur par la puissance des effets et le déconcertent par la puérilité des inventions. Il n'est point d'impression plus mêlée, d'arrière-goût plus incertain que celui qui subsiste en nous après la lecture d'une comedia de D. Guillén. Le voyageur n'est-il pas oppressé lorsqu'il respire successivement la brise des cimes et l'air des bas-fonds ? Le style allait fondre ces éléments divers et inégaux ; il allait répandre une couleur uniforme, il allait amalgamer enfin ce que le caprice du poète avait réuni. Non que les comedias de Castro soient redevables d'un surcroît de beauté à la parure dont il les revêt. Si les idées et les sentiments, chez lui, ne valent pas toujours par eux-mêmes, ils valent moins encore par la manière de les exprimer. Tous les critiques, même les moins sévères, ont été unanimement choqués par l'horreur de la simplicité qui se marque si fortement d'un bout à l'autre de son théâtre. Il n'y a point à dire qu'en fermant les yeux de temps à autre, nous nous épargnerons le scandale de cette emphase qui s'étale avec impudeur. L'examen le plus complaisant ne découvrirait pas une tirade, une seule tirade qui ait échappé aux recherches de

en los hombres diferencia,
que debaxo las narizes
sobre los labios le lleuan ;
y en el tal bigoterado,
quien nunca lo ha visto, piensa
que es alguna cuchillada
que toma de oreja a oreja. »

Cf. un développement analogue dans *El ayo de su hijo*, I, v. 1309 sq.

style. La préciosité, chez D. Guillén, règne en maîtresse impérieuse et si ce trait lui est commun avec la plupart des écrivains espagnols du dix-septième siècle¹, si à Valencia, en particulier, l'influence des académiciens, la fréquence des concours de poésies aidaient à la contagion de cette maladie, il est incontestable que les ravages n'en ont jamais été plus terribles ni plus constants que dans telle comedia qui, comme les *Moce-dades*, pourrait être sans cela un des chefs-d'œuvre de la scène. Castro ne s'est pas plus soucié de copier le langage que les mœurs de la vie réelle. Les conventions théâtrales ne se bornaient pas pour lui ni pour ses confrères à représenter sur un tréteau, dans des limites étroites, une action réduite à ses phases principales, elles comportaient encore l'usage d'un style spécial dont les auditeurs avaient évidemment la clef, mais dont les arcanes restent trop souvent impénétrables aux efforts de la postérité.

Que ce style fût traditionnel au théâtre, la preuve en est dans la répétition indéfinie de certaines images ou de quelques métaphores privilégiées dont Castro, comme les autres, a saupoudré ses tirades. Dans une même comedia, *Ingratitud por amor*, il a employé à trois reprises au moins le mot *azogue*, « mercure », dans un sens figuré, pour marquer l'agitation, l'inquiétude, le trouble d'une âme empoisonnée par le chagrin. Deux fois, il a opposé au mot *azogue* le mot *plomo*, « le plomb », de façon à obtenir symétriquement deux comparaisons tirées des métaux et appliquées aux préoccupations de l'âme². Les images banales abondent chez lui, elles viennent bosseler la

1. Sur la conception de la poésie chez Castro, cf. *Ingratitud por amor*, v. 1165 sq.

2.

« Que en vez de letargo al sueño,
Azogue à la pena doy ».

v. 469-470.

« ¿Quando tu de azogue el alma,
Tiene de plomo los labios? »

v. 1339-1340.

Entendez : « Quando tu [tienes] el alma de azogue, [tu esposa] tiene los labios de plomo? »

« Azogue tengo en el pecho,
Plomo en los pies... »

v. 1611-1612.

trame du style, elles lui font comme une broderie composite dont les motifs nous sont connus depuis longtemps. A notre sens, il y en a trop, et parmi ces parures le trompe-l'œil domine.

Un style, pour être contourné, n'est pas forcément relevé ; on peut être à la fois précieux et vulgaire. Il y a chez D. Guillén de ces jeux de mots, de ces calembredaines qui provoquent le sourire plutôt que l'indignation. Dans *El nacimiento de Montesinos*, lorsque Grimaltos¹ va révéler à son fils les lois de l'honneur, il débute par cet exorde : « Il sera bon que pour parler de ce sujet élevé, je me place sur un lieu élevé. » Et, joignant l'action à la parole, il se juche sur un tertre⁴. Rarement, le mauvais goût s'est abandonné à de pareils écarts, mais sans aller jusque-là, Castro, parmi les images, les comparaisons, les métaphores qui se levaient en foule à son appel, n'a pas su faire son choix avec ce tact infailible et toujours vigilant qui est la marque d'un délicat.

Peut-être faut-il voir dans cette outrance la rançon et comme une exagération d'une habitude que Castro avait contractée à force de rechercher le trait pittoresque. Il avait remarqué, comme bien d'autres écrivains, que l'idée frappe plus si elle est présentée sous une forme concrète. Il a donc acquis ou développé en lui le talent de voir les formes colorées et de transformer sans effort les idées abstraites en images sensibles. Au milieu d'un raisonnement ou d'un récit surgissent en lui tout d'un coup, et coup sur coup, des visions éclatantes. D'un général vainqueur qui a chassé les vaincus du royaume, il ne dit pas qu'il les a détrompés et effrayés, il dit « qu'il a ouvert leurs yeux et attaché la crainte à leurs trousses² ». La couronne royale, qui impose à ceux qui

1. GRIMALTOS. « Y es bien en alto lugar
tratarte de cosas altas.

Subese sobre un monte. »

El nacimiento de Montesinos, III.

2. Parlant de ceux qui ont franchi en envahisseurs les limites du royaume de Naples, ce connétable déclare :

« Quatro bezes los eché
De sus limites, trayendo

la portent de si lourdes obligations, il le nomme « ce cercle de métal qui est un ornement pour la tête et un poids pour les épaules¹. » Ainsi, l'œil du poète et celui du lecteur sont frappés simultanément par une vision.

Ce style maniéré, ce langage subtil, ce vocabulaire de convention n'étaient point pour Castro des acquisitions péniblement faites et laborieusement conservées. Par une rencontre extraordinaire, il était naturellement précieux; je veux dire que toute cette préciosité, qui nous paraît le fruit de longues veilles, coulait chez lui comme de source. D'autres expriment leurs idées par longs morceaux dont tous les membres sont liés et qui, d'une marche continue, vont jusqu'au coup final. Lui, il procède tantôt par petites phrases saccadées et haletantes, tantôt par brusques élans désordonnés. Le soubresaut irrégulier et violent est son allure habituelle. Peu lui importe les répétitions, les mêmes mots et les mêmes tours repris avec monotonie. Peu lui importe les constructions pénibles, qui font violence aux mots et jettent sur la phrase comme un voile d'obscurité :

Vuestras respuestas
Y voces mal tantas dudas
Pueden dexar satisfechas.

Ingratitud por amor, 2499-2501.

Dans cet exemple, l'adverbe, contrairement aux préceptes de la grammaire et du bon sens, est isolé du verbe qu'il modifie. Ailleurs, d'autres mots s'égarent en rupture de ban, des constructions laborieuses s'enchevêtrent. Aucune innovation n'intimidait l'auteur lorsque, en proie à l'inspiration, il s'agitait sous l'effet du délire bienfaisant. Il y a chez lui des mots nou-

El desengaño á los ojos
Y á las espaldas el miedo. »

Ingratitud por amor, 1111-1114.

1.

« Este círculo pequeño
Para las sienes adorno
Y para los ombros peso. »

Ingratitud por amor, 200-202.

veaux, ou employés dans un sens détourné, ou altérés dans leur forme, de même qu'il y a dans sa versification une extrême variété de rythmes. Il redouble les expressions, il mesure et prolonge les *crescendo*, il multiplie l'ornement par surabondance d'invention, il contourne les formes par caprice d'imagination. Bref, il n'a voulu laisser inemployée aucune des ressources du vocabulaire ou de la poésie. Si vraiment sa comedia de *Dido y Eneas* a été représentée à Valencia en 1599, il y a lieu de croire qu'il fut le premier à user à Valencia, dans une comedia, du vers *quebrado* à côté des vers complets ou entiers dont Tárrega et Aguilar se servaient exclusivement jusque-là. Il y avait donc en lui un don de créer qui se manifestait trop souvent dans un sens dangereux, mais dont la beauté s'impose. Les excès dont il s'est rendu coupable en écrivant on peut les accepter, on peut même s'y complaire, comme ses contemporains l'ont fait, d'abord parce que en s'y abandonnant il suivait la pente naturelle de son esprit, ensuite parce que au lieu d'indiquer une faiblesse ils manifestent une force.

La conclusion que l'étude de son théâtre comporte, il y a longtemps que la postérité l'a dégagée. Du jour où il eut disparu, elle lui resta fidèle. Ses pièces furent encore représentées, non point seulement celles que leur sujet ou les beautés de leur facture recommandaient à l'admiration, mais encore les plus obscures, les moins heureusement inspirées, celles dont nous consentirions volontiers le sacrifice. En 1641, on reprenait à Valencia *El mejor esposo*. *Dido y Eneas*, au témoignage de Vélez de Guevara, était colporté vers 1635 de village en village, et la même pièce, en octobre 1653, était soumise au visa de l'autorité ecclésiastique par une troupe qui s'appêtait à la jouer. Une vingtaine des comedias de Castro nous ont été conservées dans des manuscrits¹, les mêmes dont les acteurs se servaient pour apprendre et répéter leurs rôles. Or, presque tous ces manuscrits datent du milieu ou de la fin du dix-sep-

1. Sur ces manuscrits et sur les pièces citées, cf. la bibliographie.

tième siècle. Y a-t-il une preuve plus convaincante de la popularité persistante réservée aux œuvres de Castro ? Longtemps après sa mort, ses comedias restaient encore vivantes. Comme tout ce qui vit, elles ne se conservaient pas seulement, elles se transformaient et elles se développaient. Des poètes, plus empressés que scrupuleux, s'emparèrent des déponilles de D. Guillén, et ils s'en firent à peu de frais une parure. Moreto, par exemple, prenait modèle sur *El Narciso en su opinion* pour écrire *El lindo Don Diego*, et il empruntait dans *Hasta el fin nadie es dichoso* les données de *Engañarse engañando*. D'autres, plus modestes, mais moins intéressés, placèrent sous le patronage du grand dramaturge des œuvres qui n'étaient point de lui. Dès 1628, dans une liste de comedias¹, on attribuait à Castro un lot important de pièces, dont la plupart ne le touchaient à aucun degré, et plus tard, sous le couvert d'une homonymie partielle, on glissa à son actif telle pièce, *Primero al rey que al honor*, qu'il convient de restituer à Bermúdez de Castro. Tous, qu'ils aient voulu l'enrichir ou l'appauvrir, ils lui ont rendu involontairement hommage. La masse robuste de son œuvre leur en imposait, et si déjà des lézardes en compromettaient la solidité, l'impression qu'elle laisse, c'est encore celle de la puissance.

1. *Bulletin hispanique*, VIII, année 1906, 379.

CONCLUSION

- I. Pourquoi il convient d'arrêter ici cet essai. Multiplicité croissante, mais importance décroissante des dramaturges et des œuvres dramatiques. Miguel Beneyto († 1600). Carlos Boyl (1577-1617). Ricardo de Taria.
- II. Résumé de ce livre. Y a-t-il eu une école dramatique à Valencia?

Si Guillén de Castro, aux environs de l'année 1600, a quitté Valencia pour ne plus y revenir qu'à intervalles irréguliers, ce n'est point seulement par caprice. Il avait le sentiment que dans sa cité natale la période historique de l'art dramatique était close et qu'un talent aussi vigoureux que le sien ne pourrait plus s'y épanouir à l'aise. Non que le public s'y désintéressât du théâtre; son empressement aux représentations de la Olivera se maintenait à peu près constant et le goût du spectacle s'était si bien répandu qu'on jugea opportun, en 1618, d'aménager à grands frais, pour donner asile aux troupes de campagne et à leurs clients, un édifice entièrement nouveau, conçu sur un plan ambitieux et construit avec des soins raffinés. Mais les acteurs, qui de plus en plus résidaient à Madrid, s'y approvisionnaient de pièces nouvelles et ne s'approvisionnaient que là. Le répertoire qu'ils offraient à la curiosité locale vers 1620 a pu, pour quelques-uns d'entre eux, être entièrement reconstitué. Il est significatif que pas une seule œuvre valencienne n'y figure, sauf deux ou trois comedias de Guillén de Castro, qui à cette date était depuis longtemps naturalisé madrilène. Les excès de la centralisation avaient brisé à Valencia le ressort des initiatives. La floraison de la comedia y fut d'une brièveté singulière. Elle ne commença guère avant 1589,

lors du premier séjour de Lope de Vega, et au début du dix-septième siècle elle avait déjà jeté ses plus beaux éclats.

Cependant une foule empressée de disciples s'agitait, d'autant plus nombreuse que, les initiateurs disparaissant, chacun prétendait à les remplacer. Trois noms se détachent, qu'il convient au moins de citer. Miguel Beneyto, Carlos Boyl et Ricardo de Turia ont pris place, au même titre que leurs chefs de file, dans les deux recueils des *Doze comedias famosas* et du *Norte de la poesia española*. Peut-être ont-ils dû cet honneur moins à leur mérite qu'à leur situation sociale : mais la postérité n'y a point regardé de si près et elle les a confondus, bien à tort, avec ceux dont ils n'étaient exactement ni les égaux par le talent ni même les contemporains.

Miguel Beneyto, dans ce trio, est le seul dont l'activité dramatique ait coïncidé avec celle de Castro et de Tárrega. Il naquit probablement vers la même époque que D. Guillén, entre 1565 et 1570 ; il épousa, le 27 août 1590, à la paroisse Saint-Étienne¹, Doña María Perpiñán, fille d'un *ciudadano*, Juan Jerónimo Perpiñán, et ici encore sa destinée se déroulait parallèlement à celle de Castro, qui devait se marier un peu plus tard, dans la même église, avec une Valencienne de bonne lignée. La mort interrompit brusquement cette symétrie : au cours de l'année 1600 ou au début de 1601, elle enleva² Miguel Beneyto à son épouse, qui vivait encore

1. Arch. de Saint-Étienne, *Libre de Desposoris... del any 1568 fins 1620* : « A 27 [Agost 1590] foren esposats Mateu Miguel Beneito caualler i dona Maria Perpinya filla de Juan Hieroni Perpinya ciutad. Testes Miguel nostre de Cas ciutada i Frances uidal mercader. lia [licencia] die 14 maii 1590. »

2. Le 17 février 1599 était baptisé à l'église Saint-Étienne un fils de Miguel Beneyto, qui d'ailleurs ne vécut pas. L'acte de baptême (*Llibre de bateigs*, f. 72 v) mentionne le père comme encore vivant. D'autre part, un Mémoire d'avocat, *alegación en derecho*, indique que, le 18 juillet 1601, Juan-Bautista Beneyto, père de Miguel, fit par-devant Miguel Francisco Sese, notaire, un testament par lequel il instituait pour héritier son petit-fils Leonardo à défaut de son fils Miguel, *décédé*. La mort du poète Miguel Beneyto se place donc entre février 1599 et juillet 1601. — L'*alegación en derecho*, qui fournit ces curieux renseignements, en même temps que beaucoup d'autres, s'intitule : *Por Francisco Vaziero generoso, y doña Maria Perpiñan con doña Juana Valero*. Elle est signée à la fin : *El Doctor Braulio Esteuan*. Elle porte l'indication :

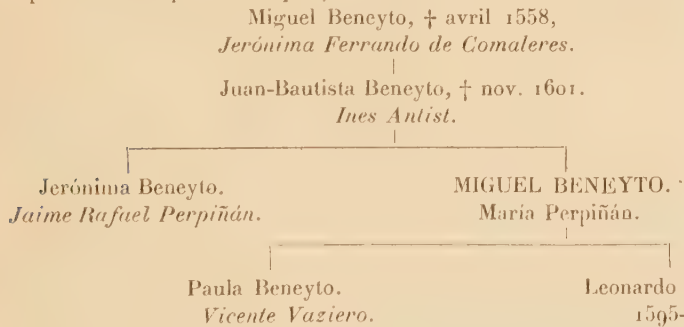
en 1639, à son père Juan Bautista qui le suivit de près dans la tombe, à ses deux enfants, Leonardo et Paula, dont le premier mourut en avril ou mai 1617, et dont la seconde se maria le 13 mars 1611 avec Vicente Vaziero¹. La pièce qu'il avait écrite était déjà orpheline lorsqu'elle fut imprimée dans le recueil de 1608. Mort également à cette date de 1608 Tárrega, dont les six pièces formaient, avec celle de Beneyto, plus de la moitié du volume. En fait, à l'apparition de ce livre, qui prétendait répandre ou ranimer la gloire des poètes locaux, la comedia à Valencia ressemblait à une nécropole.

Aussi bien la littérature avait tenu une place restreinte dans la vie de Beneyto, et s'il la cultiva, ce fut plutôt par mode que par goût. Sa famille², qui appartenait à la meilleure bourgeoisie ou même à la petite noblesse, avait fourni à la cité plusieurs magistrats³; elle tenait une place importante dans la vie municipale. Miguel en profita pour se répandre dans les salons, dans les cercles littéraires, dans les académies et galamment il paya tribut aux Muses. Le *Cancionero* de l'Académie

Imprimatur Gombau F. Aduoc. Je l'ai trouvée dans un volume appartenant à Serrano Morales et qu'il désignait *Varios in-fol.*¹⁷.

1. Leonardo Beneyto avait été baptisé à Saint-Étienne le 7 novembre 1595 *L'bre de bateigs*, f. 59). Il ajouta à son testament un dernier codicille par devant maître Jusepe Climent le 29 avril 1617. — Le mariage de Paula Beneyto fut célébré à Saint-Etienne. « Foren desposats, dit l'acte de mariage, en casa de la mare de dita contrahent por lo rector Gaspar Scolano. »

2. Généalogie de la famille de Miguel Beneyto (le nom de l'époux ou de l'épouse est indiqué en-italiques) :



3. Le père de notre Miguel fut jurat en 1592. Un autre Beneyto, Miguel Juan, fut *justicia en lo civil* en 1577.

des Nocturnes, le *Cancionero* de Duque de Estrada, *El Prado de Valencia* nous ont conservé un nombre plus que suffisant de ses élucubrations. Très honnête homme, à ce qu'il semble, et qui ne se laissa point tourner la tête par des succès mondains. Ses amitiés, ses relations ne lui faisaient pas oublier la famille. Sa sœur Jerónima avait épousé un frère de sa femme, Jaime Rafael Perpiñán¹, et on vivait heureux entre soi dans ce cercle de braves gens. Miguel, au besoin, mettait à profit ses connaissances techniques pour la composition de ses poésies. Juriste, il avait lu les œuvres du jurisconsulte français André Tiraqueau, et dans ses lourds in-folio il trouva matière à un conte en vers², tant il était expert à marier l'agréable avec l'utile. Quant à sa comedia *El hijo obediente*, il avait trop de bon sens pour en tirer vanité. C'est une œuvre sage, correcte, réfléchie, à laquelle manque seulement l'inspiration.

Il n'est pas possible d'imaginer opposition plus complète que celle qui éclate entre Beneyto et son cadet Carlos Boyl. Celui-ci fut à son heure l'enfant terrible de la littérature valencienne. Sa vie est un roman prodigieusement divers, où le rire alterne avec le pathétique, et dont le dénouement se colora d'un sang homicide. Quelques traits, choisis parmi ceux dont

1. Archives de Santo Tomás, *Libre de desposoris*, à la date du 4 mars 1585; mariage de « Jaume Raphel Perpinya, senor del loch de mirafior del regne de Valencia, y Da Hieronyma Beneyto, donzella, filla de Joan Batiste Beneyto, caualler ». Le mariage fut célébré « en casa de la senora Da Joana de Moncada en lo carrer de Cosme Alexandre. Foren presents y testimonis lo excelentissim compte de Aytona, virrey de Valencia, y D. Pedro de Moncada, capita de la guardia ».

2. Ce conte se trouve à la fois dans *El Prado de Valencia*, p. 111 de mon édition, sous le titre de *El cuento que piden los Iuezes para que me den mi prenda*, et dans le *Cancionero de los Nocturnos*, sous le titre de *La novela del Tiraquelo a proposito del discurso*. Les œuvres de Tiraqueau († 1558) ont été publiées en 1575. Elles semblent avoir été fort connues à Valencia. Dans le *Cancionero de los Nocturnos*, le licencié Gaspar Escolano écrit : « Imitando en esto dize Tiraquelo a la naturaleza, la qual enseña á la sagaz república de las abejas... » (I, f. 150 v.); et, de son côté, Manuel Ledesma (*Recogimiento*) dans un curieux discours *en alabanza de la injusticia* : « El severo Licurgo mandó en sus rigurosas leyes, como lo quenta Andres Tiraquelo, que no se castigassen los hurtos. » *Ibid.*, f. 313 v.

les archives gardent encore le secret, aideront à deviner la physionomie de ce gentilhomme, qui mania la plume et l'épée avec la même absence de scrupule. Son père, D. Valerian Boyl, né en 1542, était lui-même un vrai gibier de potence; il assassina, le Jeudi saint de l'année 1573, un personnage considérable, Francisco Granulles, qui avait été à plusieurs reprises jurat, *justicia* et député. Quoique marié à Doña Luisa Servato, il se montrait grand amateur du beau sexe, et d'une liaison irrégulière il eut une fille Eufemia et un fils Carlòs, qui naquit¹ vers 1577; il le fit légitimer selon la procédure habituelle par les Cortès de l'année 1585². Joueur, débauché et brutal, D. Valerian se trouva réduit aux pires expédients lorsqu'il eut dissipé la dot de sa femme et compromis les revenus de la seigneurie de Masamagrell, dont il était titulaire. Quelles leçons il aurait pu donner à son fils si seulement il s'était occupé de lui, on ne le devine que trop. Par bonheur, Carlos fut abandonné à lui-même, et dès le 5 mai 1592, à l'âge de quinze ans, il fit ses débuts, sous le surnom de *Recelo*, à l'Académie des Nocturnes : il aurait pu tourner plus mal.

Avec un tempérament comme celui qu'il avait reçu par héritage, la littérature ne pouvait être pour lui qu'une accalmie entre deux bourrasques. Il se jeta à corps perdu dans les plaisirs. Deux fils naturels ne tardèrent pas à lui naître. L'un, Valerian Boyl, passa en prison une partie de sa vie³. L'autre, Carlos Crespi-Boyl, fut d'abord désavoué par son père, qui le déposa un beau soir à la porte de la maison où le Docteur Juan-Bautista Guardiola, avocat *fiscal* de Sa Majesté, habitait :

1. La date de la naissance se déduit d'une déposition faite par devant justice en 1669 : « Dix que li par a ell testimoni [Joseph Climent, notaire] tindria huy lo dit Don Carlos molt mes temps que te ell testimoni, perque ya era home, quant lo mataren, conforme li par, de quaranta anys. » A. H. N. *Matrícula de Pleitos de Aragón*, legajo 49. *Proses del Conde de Albaterra contra lo Pare y Administrador de D. Gonzalo de Castellui*, f. 84 et 85. La bagarre où Boyl trouva la mort se produisit en 1617. Si à cette date il avait quarante ans, la naissance survint donc en 1577.

2. A. G. R. V., *Corts del any 1585*, f. ccccxiiij.

3. PATR. Minutes de Lorenzo Villareal, 22 sept. 1625 : « Ego don Valerianus boyl, nunch in carcere detentus... »

élevé par cet honnête magistrat sous le nom de Crespi, l'enfant reçut plus tard un état civil moins irrégulier¹. Les entreprises amoureuses n'occupaient pas toute l'activité de D. Carlos Boyl. Par ses intrigues et son arrogance, par cette fierté de mauvais aloi qui ne permettait pas qu'il suivit la moindre ruelle sans exiger pour lui le haut du pavé, il s'attira de solides inimitiés. Or, il livrait au public vers ce temps-là la plupart de ses œuvres littéraires, d'abord des poésies lyriques et pastorales; *La sylvia de los versos y loas de Lisandro*, dont la *Segunda parte* fut imprimée en 1600, puis une comedia *El marido asegurado*, dont la première représentation² remonte probablement à 1603. Ses adversaires profitèrent de l'occasion pour lui donner une leçon de modestie : ils organisèrent une cabale contre la pièce, accusèrent l'auteur de plagiat et trouvèrent assez de crédit dans l'opinion pour qu'il se soit cru obligé de leur répondre. Réussirent-ils à le détourner d'écrire? Le fait est qu'il voyagea : il a servi en Sicile, et s'il y a séjourné certainement avant 1600, il n'est pas interdit de croire qu'il y est retourné un peu plus tard.

En tout cas, il ne perdit jamais le contact avec Valencia. Sa dernière prouesse renouvela la mémorable aventure des Capulets et des Montaigus. Entre la famille des Boyl et celle des Bonavida de terribles inimitiés s'étaient élevées, que les commérages des voisins et la susceptibilité des intéressés envenimaient de jour en jour. Carlos ne se priva point de dire son mot, qui n'était pas celui de la conciliation. Mais un beau jour il aperçut le minois chiffonné de Jerónima Bonavida, et son cœur toujours ardent ne brûla plus que pour elle. Elle était sa cousine au troisième degré : il obtint de l'Église la dispense nécessaire pour l'épouser. Mieux encore : il se concilia la mère de la belle, et le 19 mars 1614, en grand secret, un prêtre les maria au domicile des Bonavida³. Trois enfants

1. A. G. R. V. *Real Audiencia*, letra C, lio 17, año 1622, n° 605.

2. Cf. *Bulletin hispanique*, VIII, année 1906, 164 et 170.

3. Archivo del Palacio Arzobispal de Valencia. *Dispensas matrimoniales*, Lio 53, n° 68.

au moins scellèrent par leur naissance la réconciliation des partis hostiles : Fruela Boyl, baptisé le 14 mars 1615, et qui devait épouser à Madrid la belle-sœur de Guillén de Castro, Doña Isabel Salgado, Margarita Boyl, et Carlos-Roc Boyl.

Lorsque ce dernier venu fut baptisé, le 19 août 1618, son bretteur de père avait déjà trouvé dans une embuscade la seule mort qui lui convînt. Aux abords de la cathédrale, dans les derniers jours de novembre 1617, il reçut d'un adversaire inconnu un coup d'épée qui le laissa plus de quinze jours entre la vie et la mort. Dès le premier moment il se trouva si défaillant qu'on jugea impossible de le transporter chez lui ; dans une maison voisine il fut recueilli et soigné. Le 25 novembre il fit son testament, et le 8 décembre il mourut¹, après avoir fait sa paix — pour la première fois de sa vie — avec Dieu et avec les hommes.

Cette existence si agitée n'avait guère laissé de place aux jeux pacifiques du théâtre. Les bibliographes attribuent à Boyl une prétendue comedia, *El pastor de Menandra*, qui est en réalité un recueil de poésies lyriques. En dehors de *El marido asegurado*, il ne travailla point pour la scène, et ce fut grand dommage, car sa pièce, toute pétillante de verve, dessinée avec fermeté et où le relief ne manque ni dans la peinture des caractères, ni dans la disposition des péripéties, était riche de promesses. Elle n'était pas, à vrai dire, assez dégagée de l'influence de certains modèles. Guillén de Castro, en particulier, avait induit son jeune émule à la recherche de la force et à l'abus d'expressions conventionnelles : c'est sans doute à ces imitations trop peu dissimulées que les contemporains se référaient lorsqu'ils le traitèrent de pirate. Nous sommes avertis par là que l'ère des tentatives originales était close : le talent,

1. Archivo de Santo Tomás, *Libro de Racional del any 1617*, f. 164 r. et v. « 1617. A a 8 de Dehembre mori don carlos boil parrochia nostre, en la parrochia de St Pere perço que li pegaren vna estocada y nol pogueren portar a sa casa, es miger ab S^t Pere... A 9 de Dehembre... soterrarem al dit don carlos en predicadors. »

même lorsqu'il ne manquait pàs, comme c'était le cas de Boyl, se mettait à la remorque.

Ricardo de Turia montra encore moins d'indépendance, sans offrir en compensation des dons poétiques égaux à ceux de Carlos Boyl. Ce pseudonyme, dont les initiales R. T. correspondent à celles du nom véritable, cachait un magistrat, Pedro Juan de Rejaule y Toledo, sur lequel on possède très peu de renseignements. Tout juste peut-on ajouter à la notice de Barrera que D. Pedro Rejaule, *juez de lo criminal*, eut maille à partir avec l'Inquisition, dont il molestait impitoyablement les familiers¹. Ce que nous savons du moins avec certitude, c'est que si Boyl est chronologiquement postérieur à Beneyto, Turia, de son côté, naquit à la littérature deux lustres environ après Boyl. La plus ancienne de ses comedias, *La beligera Española*, est précédée d'une *loa* « pour le premier jour où la troupe de Porrás l'a jouée à Valencia. » Cette indication reporte la représentation à l'année 1601, mais il n'est pas très sûr que Porrás n'ait pas occupé de nouveau la Olivera à une époque plus tardive qui s'accorderait mieux avec la biographie présumée de Ricardo. De tous les dramaturges valenciens qui ont collaboré aux deux recueils collectifs, Turia est le seul qui n'ait pas appartenu à l'Académie des Nocturnes : c'est sans doute qu'en 1592 il venait à peine de naître. Ni dans les concours poétiques, ni dans les anthologies si nombreuses aux environs de l'année 1600, son nom ne se retrouve. Il semble un tard venu.

Il n'en profita que mieux des leçons de ses aînés. Sa comedia, *El triunfante martirio y gloriosa muerte de San Vicente, hijo de Huesca y patrón de Valencia*, qui chante les louanges non pas de saint Vincent Ferrier, bien que celui-ci y tienne un rôle, mais d'un autre saint Vincent, est construite sur le modèle du *San Luis Bertrán*, d'Aguilar : on y voit à la scène

1. A. H. N. Inquisición de Valencia. *Libro de actos* 6, legajo 10. — *Informacion sobre agravios y paxaziones que se hacen a los familiares de la Inquisición de Valencia por los ministros reales deste Reyno*, f. 164 v. et 166 r.

finale le saint sur sa couche mortuaire apparaît dans une apothéose suprême. *La beltingera Española* est inspirée de la *Araucana*, que les Valenciens ont exploitée avec prédilection : Gaspar Mercader en avait extrait à sa manière une longue narration¹, Ricardo de Turia s'en est souvenu pour mettre à la scène les révoltes des Chiliens contre la domination espagnole. Dans *La fe pagada*, qui se déroule à Naples ou dans les environs, les incursions des pirates barbaresques coupent l'intrigue de péripéties incohérentes ; dans *La burladora burlada*, l'ingénieuse disposition des épisodes communique à l'action une plus grande vraisemblance. Les deux pièces néanmoins souffrent du romanesque banal dont leur trame est faite. Elles évoquent l'idée de développements déjà connus, de tableaux déjà vus. Plusieurs situations coïncident avec celles que Guillén de Castro avait déjà exploitées². Plusieurs métaphores semblent détachées des meilleurs passages d'Aguilar³. Turia faisait son butin sans vergogne chez les meilleurs maîtres. Il se montra envers eux un élève docile et dévoué. En lui éclate la servilité et l'insignifiance, qui sont, aux environs de l'année 1615, la règle commune des dramaturges valenciens.

Au total, si en 1616, pour patronner *El norte de la poesia española*, les éditeurs s'adressèrent à Boyl et à Turia, s'ils sollicitèrent de l'un le *Romance á un licenciado que deseaba hacer*

1. Dans *El Prado de Valencia*, p. 175 de mon édition.

2. Par exemple, la situation finale à l'acte II de *La fe pagada* se rapproche de celle imaginée par Castro dans *Cuanto se estima el honor*.

3. Voici quelques métaphores que nous avons déjà relevées chez Aguilar :

« que sea aquesta belleza
el *cuchillo* de mis dias. » (*La fe pagada*, I.)

« Aun te habrias, Rey, forjado
el *cuchillo* de tu muerte,
si della te has agradado. » (*Ibid.*, III.)

« ... ¿qué he de hazer? y mi Teodora
ha de ser dulce *yedra* de otro muro. » (*La fe pagada*, I.)

LAUTARO (*brandissant sa lance et se repentant d'avoir trahi sa patrie*) :

« Esta lança abrirá camino luego
por el infame pecho que me truxo
á ser hoy desta tierra ardiente fuego,
con ser *tierno pimpollo* que produjo. » (*La beltingera Española*, I.)

comedias, et de l'autre l'*Apologético de las comedias españolas*. il faut convenir, après enquête, que ce choix s'imposait à eux par l'impossibilité d'en faire un autre: Tárrega et Beneyto étaient morts depuis quinze ans, Castro faisait bande à part en Castille ou en Andalousie, Aguilar n'entrait pas en compte à cause de sa roture et de la semi-domesticité où il vivait. Boyl et Turia demeuraient seuls, et n'est-ce pas le devoir des recrues de suppléer du mieux possible les vétérans qui ont déserté?

Le malheur, c'est qu'à ces suppléants l'initiative, le talent et l'originalité faisaient cruellement défaut. De déchéance en déchéance, le théâtre valencien tomba très bas, et par une contradiction fréquente les auteurs se multipliaient à mesure que les œuvres viables devenaient plus rares. Faut-il énumérer Vicente Adrián, qui se consacra principalement au genre de l'*auto sacramental*, — Bernardo Bonanad, spécialiste du théâtre universitaire, plus connu au *Studi general* qu'à la Olivera, — Marco Antonio Ortí, fonctionnaire et auteur, infatigable barbouilleur de papier, — Vicente Esquerdo, qui s'inspirait tour à tour de la mythologie, de l'histoire et de l'actualité, — Pedro Jacinto Morlá, qui emprisonné dans les fameuses tours de Serranos se consola vite en rimant une interminable description de sa geôle, — Jacinto Alonso Maluenda, qui exerçait, sous le contrôle de l'hôpital, la direction du théâtre de la Olivera, — Alonso del Castillo Solórzano, qui à ses romans valenciens ou publiés à Valencia, *Huerta de Valencia*, 1629, *Fiestas del Jardín*, 1634, mêla d'alertes comedias? La liste pourrait être allongée. Si riche qu'on la suppose, elle ne serait encore qu'un témoignage de pauvreté. Le théâtre n'est pas mort à Valencia, mais il a cessé d'être un art pour devenir une industrie, et c'est pour cela qu'il convient d'en arrêter l'histoire.

L'influence que Valencia a pu exercer sur la formation et les progrès de la littérature dramatique en Espagne est désormais terminée. L'heure est venue d'en reconnaître la nature et l'importance. Les dramaturges valenciens ont-ils constitué au seizième siècle, c'est-à-dire à l'époque où le théâtre espagnol

se formait, un groupe assez cohérent et vigoureux pour qu'un mot d'ordre, parti des rives du Turia, se soit imposé au loin ? Comme on distingue vers le même temps dans la poésie lyrique une école andalouse avec Herrera et une école castillane avec Fr. Luis de León, y a-t-il eu autour de Timoneda, autour de Guillén de Castro, une école dramatique de Valencia ?

Un guide qui se fasse suivre unanimement, un créateur qui combine et impose un type nouveau d'art dramatique, c'est peut-être ce qui a le plus manqué à Valencia. Aussi bien le seizième siècle à son déclin a-t-il vu surgir dans la péninsule avec Lope de Vega un initiateur d'un génie si envahissant qu'aucun partage d'influence n'était possible, qu'aucune royauté n'aurait subsisté à côté de la sienne. A l'école de Valencia, pour mériter ce titre d'école, il a d'abord manqué un chef. L'indiscipline qui en résultait a permis aux tempéraments les plus divers de s'épanouir librement. Il serait trop facile de prouver que de Timoneda à Castro il n'y a aucune commune mesure : il ne fallait pas plus que les trente années qui les séparent pour annuler l'influence parallèle du climat et du milieu. Mais entre dramaturges qui sont contemporains en même temps que compatriotes, la même opposition éclate : Aguilar, bien qu'il s'habille à la même mode, diffère de Castro autant que celui-ci différerait de Timoneda.

La différence, si marquée d'un dramaturge à l'autre, n'est pas moins grande entre les genres qu'ils ont cultivés. A aucun moment, ni avec Jean Fernández de Heredia et Louis Milán, ni avec Timoneda et Ferruz, ni avec Virués et Castro, les tentatives dramatiques ne se sont produites à Valencia dans une direction unique. L'unité, qui n'existe pas dans le talent des auteurs, ne se retrouve pas davantage dans la nature de leurs œuvres. Autour de Castro, tous, depuis Tárrega jusqu'à Ricardo de Turia, cultivent passionnément la comedia, mais ils ne montrent de prédilection pour aucune des catégories qui introduisent en elle, malgré la rigidité du cadre, une diversité nécessaire, Comedias de cape et d'épée, comedias de *ruido* ou à grand spectacle, comedias *de santos* ou religieuses, comedias

bucoliques, ils se sont essayés aux unes et aux autres, sans opter, avec cette impartialité qui se rapproche parfois de l'indifférence. Avant l'époque où la comedia a imposé sa tyrannie, le panorama éblouit par sa richesse. On y aperçoit dans une aimable confusion des bluettes de salon, des féeries et des ballets, des farces et des intermèdes, des tragédies espagnoles et des comédies latines, des saynètes rimées et des parades foraines. A ces étiquettes, lors même qu'elles semblent identiques, correspondent souvent des œuvres différentes. Dans cette multiplicité désordonnée, tout juste ose-t-on remarquer une lacune. Malgré les *Ternarios sacramentales* de Timoneda, dont il a lui-même confessé qu'il n'était pas l'auteur, le théâtre vraiment religieux, celui qui cherche ses inspirations dans la religion elle-même plutôt que dans l'hagiographie locale, manque presque complètement à Valencia. Peut-être les mystères qu'on y représentait traditionnellement pour la Fête-Dieu, et qui relevaient de la liturgie autant que de l'art dramatique, ont-ils contribué à empêcher sur place l'éclosion d'*autos sacramentales*. Mais il faut reconnaître aussi que le génie valencien s'est toujours tenu aux antipodes du mysticisme. Les prêtres, les moines valenciens du seizième siècle que l'Église a canonisés ou pour le moins béatifiés, se distinguent par le tour pratique de leurs entreprises dévotes : ils ont agi plus encore qu'ils n'ont prié. Le théâtre, tout en leur payant à l'occasion un tribut d'admiration, a suivi leur exemple à sa manière : les actions des hommes l'ont intéressé en elles-mêmes sans qu'il éprouvât le besoin d'en scruter, comme Tirso, comme Lope, comme Calderón, la signification dernière. Mais une aversion commune ne suffit pas à grouper des dramaturges en « école » : et de ce côté encore nous aboutissons à constater la dispersion des forces plutôt que leur cohésion.

Au total, à l'intérieur de Valencia, ni les hommes, ni les œuvres n'exercèrent d'attraction les uns sur les autres. Ils se complétèrent, ils ne se commandèrent pas. Si on veut comparer un auteur avec un auteur, une pièce avec une pièce, c'est

hors de Valencia que l'on est amené à chercher le terme de comparaison : Timoneda appelle Lope de Rueda, Artieda et Virués appellent Cueva et Argensola, Guillén de Castro appelle Lope de Vega. C'est la preuve que le théâtre à Valencia ne s'est pas suffi à lui-même. Si les limites du royaume valencien en ont protégé l'indépendance, si elles lui ont gardé une apparence d'autonomie, elles ne constituaient pas cependant un obstacle infranchissable. Par-dessus elles, des communications se sont établies, plus faciles à mesure que les progrès de la centralisation nivelaient les barrières, plus fréquentes à mesure que les pérégrinations des « troupes de campagne » jetaient d'une cité à l'autre un réseau de voies comiques par où la vie dramatique circulait dans la péninsule. Ainsi se révéla promptement cette vérité que le théâtre valencien était solidaire des autres centres d'activité dramatique, qu'il ne vivait pas à l'orient de la péninsule comme un empire dans un empire, mais comme une partie dans un tout.

Quelle place a-t-il tenu dans cet ensemble ? a-t-il été le moteur qui provoque le mouvement ? a-t-il conduit et réglé l'évolution ? L'art dramatique en Espagne a passé au seizième siècle par trois étapes principales. Au début, avec Encina et Torres Naharro, le théâtre s'est émancipé et sécularisé, c'est-à-dire, d'une part, qu'il a échappé à la tutelle de l'Église et, d'autre part, qu'il s'est constitué, en tant que genre indépendant, à égale distance des jeux brutaux de la foule et des exercices subtils de la littérature courtoise. Vers le milieu du seizième siècle, avec Lope de Rueda, le théâtre, déjà affranchi du patronage de l'Église, s'affranchit encore de celui des grands. Il devient populaire, et du même coup, malgré tant d'imitations de l'Italie, il devient national. Ce n'est pas sans raison que Cervantes et Lope de Vega ont salué dans Lope de Rueda le fondateur du théâtre espagnol. Enfin, par une dernière et définitive transformation, ayant pris conscience de sa nature propre, il trouve, avec Lope de Vega, la forme qui lui permet de la réaliser pleinement : la comedia est le type original où toutes les aspirations du génie espagnol s'exprimeront.

Il est manifeste que le théâtre valencien a pris sa part de ces transformations successives; mais les a-t-il subies ou les a-t-il déterminées? Lui sont-elles venues d'ailleurs, ou les a-t-il répandues du dedans au dehors?

En ce qui concerne les origines, un théâtre vraiment valencien n'aurait pu s'exprimer à pareille date qu'en langue valencienne; or, malgré la tentative incertaine et polyglotte de Jean Fernández de Heredia, malgré quelques locutions du terroir qui apparaissent de-ci de-là dans les œuvres de la même époque comme des tares plutôt que comme des parures, la langue généralement adoptée est manifestement la castillane; c'est dire que les dramaturges indigènes s'avancent à la remorque d'auteurs étrangers dont ils acceptent les leçons, les modèles et même le parler. Aux étapes suivantes, à celles que l'on désigne du nom de Rueda et de Lope de Vega, l'originalité valencienne se laisse moins aisément frapper de suspicion. L'usage du castillan s'était suffisamment répandu dans la région pour qu'il cessât d'y paraître une importation suspecte, et les pièces, d'autre part, celles de Timoneda, celles de Castro et de ses pairs, imposent assez par leur abondance, par leurs mérites, par leur nouveauté pour que la tentation soit forte de les tenir pour des œuvres d'avant-garde. Si toutefois on y regarde de plus près, on découvre bientôt qu'à ces deux tournants décisifs, celui de 1560 et celui de 1589, des dramaturges castillans sont venus résider à Valencia. Lope de Rueda et Alonso de la Vega, plus tard Lope de Vega ont apparu opportunément pour donner un emploi à des vocations dramatiques qui languissaient incertaines. C'est à l'appel de ces deux étrangers, c'est après leur passage et par leurs soins, que la poussée dramatique s'est produite à Valencia. Voilà un fait contre lequel aucun raisonnement ne prévaudra jamais. Il atteste que loin de régler l'allure, les Valenciens ont emboîté le pas à des guides venus de Castille. La seule tentative qui ait eu peut-être son point de départ à Valencia, ce fut celle de créer une tragédie pseudo-classique, et encore faut-il tenir compte, bien que *Los Amantes* soient antérieurs aux pièces de

Cueva, qu'à Séville depuis de longues années on travaillait, dans l'entourage de Mal-Lara, à restaurer les formes d'art abolies depuis l'antiquité. Aussi bien, à supposer que cette initiative doive être portée décidément à l'actif de Valencia, l'échec qui lui était réservé en diminue singulièrement la portée, et en fin de compte elle n'a d'autre mérite que d'avoir préparé les voies à la comedia. Rey de Artieda et Virués aident à comprendre que Lope de Vega ait trouvé sur les rives du Turia un accueil si enthousiaste, et qu'il y ait fait accepter si facilement la formule nouvelle de l'art dramatique; mais ils ne représentent par eux-mêmes qu'une tentative mort-née. La sève féconde, le renouveau de vie dont le théâtre valencien avait besoin, lui fut infusée bien moins par eux que par le Phénix des Esprits. A aucun moment Valencia n'a trouvé en elle la force de créer un art dramatique vivace et original.

Peut-être, à défaut d'une originalité qui ait sa source en elle-même, Valencia a-t-elle réverbéré à travers la péninsule des rayons qui venaient d'ailleurs? Peut-être a-t-elle répandu l'influence de l'Italie? Assise sur le rivage qui regarde vers l'Orient, elle semblait prédestinée à cette mission, et on se plaît à imaginer que par ce port largement ouvert les idées, l'art de la nation qui fut à la Renaissance la grande initiatrice, ont trouvé accès en Espagne. Les faits, par malheur, ne confirment pas cette hypothèse. Dans la librairie si bien achalandée de Timoneda on ne vendait pas, en 1583, un seul livre italien. De 1580 à 1600, à une époque où les troupes comiques affluent à la Olivera, il y en a trois, pas davantage, formées d'acteurs italiens, et l'accueil qu'elles y trouvèrent se distingua par sa froideur. Si des Gênois résident à Valencia, ils ne s'occupent que de négoce, et les Français s'y établissent en aussi grand nombre, moins actifs peut-être, mais plus remarquables, parce qu'on les soupçonne d'hérésie. Sans doute, le théâtre de Timoneda semble souvent transcrit de l'italien, mais d'abord Timoneda en fut l'éditeur plutôt que l'auteur, puis Lope de Rueda, si résolument castillan, n'est-il pas en même temps plus italien que Timoneda? Quant aux sectateurs de la

comedia, nul doute qu'ils ne doivent à l'Italie le sujet de plus d'une pièce, mais Lope de Vega ne leur avait-il pas, sur ce point comme sur les autres, enseigné la route à suivre? et les premières comedias qu'il écrivit, si ingénument italiennes, non seulement par leur sujet, mais jusque dans leur facture, ne sont-elles pas antérieures à son premier séjour à Valencia? De telle sorte qu'il ne reste même pas la ressource de supposer qu'il a contracté à Valencia l'habitude de regarder vers l'Italie. L'influence italienne sur le théâtre valencien ne s'est exercée qu'à un seul moment en dehors de toute intervention castillane : le duc de Calabre, en introduisant dans la société aristocratique de son entourage la mode des ballets et des fêtes de Mai, importait directement les usages de sa patrie d'origine. Mais ici encore, pour une fois que Valencia semblait ouvrir une voie nouvelle, un dieu malin a voulu que l'élan à peine donné s'arrêtât et ne trouvât personne pour en recevoir, pour en continuer l'impulsion. Ce théâtre de féerie fut, comme la tragédie classique, plus encore que la tragédie classique, un essai sans lendemain. L'Italie n'a jamais trouvé sur les rives du Turia un miroir où elle pût refléter son image.

Faut-il conclure à l'inutilité du long effort qui s'est poursuivi à Valencia et dont ce livre a retracé l'histoire? Il faut seulement affirmer que cet effort a ignoré les hardiesses fécondes. Le mérite des dramaturges valenciens n'est pas d'avoir épargné à l'art dramatique les tâtonnements du début, ni d'en avoir renouvelé les forces épuisées, elle est dans la manière dont ils l'ont exploité. Chez eux nul souci de la théorie : toute leur œuvre dogmatique se réduit au mince *Romance* de Boyl, à la paisible *Apologie* de Ricardo de Turia. Chez eux, nulle préoccupation d'ordre littéraire : cette idée, si répandue en Espagne au seizième et au dix-septième siècle, que le théâtre est en dehors de l'art, n'a jamais trouvé d'adeptes plus fervents. Aussi ont-ils donné à leur entreprise, aussi bien au début qu'à la fin du seizième siècle, un caractère tout pratique. En eux se manifeste, jusque dans les œuvres de l'esprit, le génie industriel et réaliste de la race levantine. A peine

quelque nouveauté dramatique a-t-elle vu le jour en Espagne ou en Italie, à Séville ou à Madrid, aussitôt, pour peu qu'elle leur paraisse viable, ils l'adoptent, ils l'acclimatent chez eux, et souvent ils lui donnent une forme de meilleur aloi que le créateur n'avait su faire. Souvenons-nous que c'est Timoneda, ce récidiviste du plagiat, qui a pourtant assuré par d'habiles retouches, par le travail de la dernière heure, la survivance du théâtre entier de Lope de Rueda et d'Alonso de la Vega. Souvenons-nous que si la comedia n'est pas née à Valencia c'est là pourtant qu'elle a donné sa floraison la plus précoce ; antérieurement à l'année 1600, on ne trouverait pas en Espagne une seule cité, pas même Madrid, où elle ait été cultivée avec plus de ferveur. Par là, par cet art de mettre au point des nouveautés à peine inventées, par cette habileté à prendre le vent, par ce travail de seconde main qu'ils savaient faire de main d'ouvrier, les Valenciens ont été des collaborateurs nécessaires dans l'entreprise nationale qui a abouti à l'apothéose de la comedia. Si leur théâtre n'a pas eu ses lois, son esthétique, ses procédés propres, qui, en face des types jusque-là connus, lui constituassent comme une personnalité, s'ils n'ont pas réussi, s'ils n'ont même pas cherché à former une école, ils ont du moins allumé et entretenu un foyer d'art dramatique, dont la flamme a brillé comme un repère.

BIBLIOGRAPHIE

La bibliographie des œuvres dramatiques écrites ou publiées à Valencia est d'autant plus malaisée à établir que presque tous les livres dont elle s'occupe sont d'une extraordinaire rareté. Je me suis donc attaché avec un soin particulier, d'une part, à préciser jusqu'à la minutie mes références et mes descriptions; d'autre part, à indiquer, chaque fois que je l'ai pu, la bibliothèque et même le rayon où les érudits retrouveront les ouvrages étudiés dans notre essai.

Valencia, Madrid, Paris et Londres ont été les centres principaux où j'ai conduit mes recherches. A Valencia, en outre de précieux dépôts d'archives sur lesquels j'ai fourni quelques détails dans la *Préface de Spectacles et comédiens à Valencia* (1580-1630), Paris, 1913, il y a deux bibliothèques, où les curiosités bibliographiques abondent. L'une, qui est la « Bibliothèque Universitaire », a été créée le 7 juillet 1785 par une donation de Francisco Pérez Bayer, qui s'est dessaisi, au profit de l'Université, des 20.000 volumes choisis de sa bibliothèque privée¹. Par malheur, lors du siège de Valencia par les Français, en 1812, une bombe éclata le 7 janvier sur l'édifice, l'incendia et avec lui la collection des livres, à l'exception d'un seul, que l'on conserve aujourd'hui encore comme une relique². La Bibliothèque ne fut reconstituée qu'aux envi-

1. Cf. *Memoria que dedica la muy Noble y Leal Ciudad de Valencia á su patricio y bienhechor el Ilustrísimo Sr. D. Francisco Pérez Bayer... por la donación de su librería*. En Valencia. En la Imprenta de Benito Monfort... Año MDCCLXXXV. 4º, 40 pp.

2. Le livre par lui-même n'a aucune valeur. C'est un livre français : *Histoire naturelle de la Caroline, de la Floride et des îles de Bahama*, par Marc Catesby.

rons de 1837, soit par les dons de riches particuliers, soit par les reprises qu'elle exerça sur les couvents¹. Elle compte aujourd'hui près de 50.000 volumes, sans parler des admirables manuscrits provenant du monastère de San Miguel de los Reyes auquel ils avaient été donnés par le duc de Calabre. Les incunables y sont nombreux et de première importance. Par malheur, les œuvres dramatiques y manquent presque complètement². Il y a bien, dans l'enceinte de l'Université, quoiqu'indépendante de la « Bibliothèque universitaire », une autre bibliothèque formée exclusivement de pièces de théâtre, mais celles-ci sont toutes du dix-huitième siècle ou du dix-neuvième, postérieures, par conséquent, à la période étudiée dans ce travail. Cette Bibliothèque annexe est désignée sous le nom de « Bibliothèque Moles », en mémoire de son fondateur ; toutes les richesses en tiennent sans peine sur les quelques planches d'une petite armoire³.

L'autre grande bibliothèque de Valencia, c'est la « Bibliothèque Serrano Morales », qui se trouve aujourd'hui à la Mairie de Valencia. Elle a été constituée par José Enrique Serrano Morales, mort à Valencia le 17 février 1908, à l'âge de cinquante-six ans⁴. Nul ne saurait dire tous les services rendus par ce bibliophile, doublé d'un érudit, aux études relatives à Valencia, et il y a mis le sceau par le legs princier qu'il a fait à sa cité d'adoption. L'auteur du présent livre, qu'il avait admis dans son intimité, lui est redevable de ce qu'il peut y avoir de neuf et d'important au cours des dix chapitres qu'on

1. Le 7 janvier 1837, le « chef politique », ou préfet, de Valencia prit un arrêté ordonnant que la bibliothèque du monastère de San Miguel de los Reyes passerait à l'Université.

2. Cf. *Anuario del Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios*, 1881.

3. Par testament du 25 avril 1884, D. José María Moles a légué à la municipalité de Valencia sa collection d'œuvres dramatiques, formée de 1.222 volumes, à la condition qu'elle fût déposée à la Bibliothèque universitaire. Le 27 octobre 1885, les exécuteurs testamentaires de D. José María Moles ont fait remise de la collection aux représentants de l'Université et de la Municipalité.

4. Cf. *Bulletin hispanique*, X, 411-416.

vient de lire : c'est un devoir pour lui et une amère satisfaction de reporter sur cette mémoire la reconnaissance qu'il avait vouée à l'homme. Installée à la Mairie en 1909, la Bibliothèque Serrano Morales s'y est grossie de deux autres bibliothèques, la Bibliothèque Churat et la Bibliothèque Sastre, qui avaient été cédées antérieurement à la Municipalité¹. On trouvera là, désormais, réunis et classés, les éléments d'une documentation incomparable sur Valencia et son histoire.

Pour explorer les dépôts, publics ou privés, de livres ou de documents, j'ai trouvé à Valencia les guides les meilleurs et les plus complaisants. D. Vicente Vives y Liern, D. Luis Tramoyeres Blasco, archivistes aux Archives Municipales; D. Joaquín Casán y Alegre, qui dirigeait jadis la Bibliothèque Universitaire; M. le chanoine Roque Chabás dont la mort, en 1912, a été un deuil pour Valencia et pour l'érudition, ont tous été, à mon égard, d'une extrême bienveillance. D. Francisco Martí Grajales, qui prépare depuis de longues années un *Diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas valencianos que florecieron durante la época foral*, a mis généreusement à ma disposition les ressources d'une information étendue; une discrétion, dont les raisons se devinent sans peine, m'a seule empêché d'en user plus largement. D. José Rodrigo Pertegás, infatigable déchiffreur d'archives, m'a quelquefois signalé des pistes intéressantes.

Je veux encore payer une triple dette de gratitude. Pourquoi faut-il qu'à Madrid comme à Valencia je doive d'abord m'adresser à un mort? Marcelino Menéndez y Pelayo a été le premier

1. D. Juan Churat y Saurí mourut le 12 mai 1894. Sa bibliothèque, d'abord conservée par ses sœurs, fut achetée par la municipalité de Valencia, en avril 1905, à des conditions très avantageuses. Elle comprend 1.286 œuvres en 1.626 volumes. — D. Salvador Sastre y Nadal, décédé à Villalonga le 20 octobre 1905, possédait une bibliothèque composée de 974 œuvres en 1.644 volumes. Sa veuve en fit don à la municipalité de Valencia le 12 avril 1907. — Cf. J. E. Serrano Morales, *Bibliotecas de D. Juan Churat y de D. Salvador Sastre*, dans *Almanaque de Las Provincias, para el año 1908*, et tirage à part de 75 exemplaires, Valencia, Establecimiento tipográfico Domenech, 1908.

juge auquel j'ai soumis le projet de ce livre. Son approbation m'a décidé à l'entreprendre, ses encouragements m'ont aidé à le mener à terme. D. Francisco Rodríguez Marín, aussi bien informé sur certains Valenciens que sur ses chers Andalous, m'a communiqué des documents inédits relatifs au séjour de Castro à Osuna. Quant à D. Ramón Menéndez Pidal, il est de ceux dont personne n'a jamais pu épuiser la science ni la complaisance, et je dirais plus librement ma dette envers lui, si notre intimité, fondée de sa part sur une extrême bonté et de la mienne sur l'admiration, ne m'imposait la réserve.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

J'indique ici un certain nombre d'ouvrages très connus, qui ont été mis à profit presque à chaque page, au cours de ce livre, et qui pour plus de brièveté y ont été désignés seulement sous le nom de leur auteur.

- Alfred MOREL-FATIO et Léo ROUANET, *Le théâtre espagnol* (Bibliothèque de Bibliographies critiques publiée par la Société des Études historiques). Paris, s. d.
- Leandro FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Orígenes del teatro español*, suivi d'un *Catálogo histórico y crítico de piezas dramáticas anteriores á Lope de Vega* et d'un choix de pièces anciennes. Se trouve dans la B. A. E., t. II.
- Adolf Friedrich von SCHACK, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, 2^e éd., Franfort-sur-le-M., 1854, 3 vol. 8^o. — Traduit en espagnol sous ce titre : *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, traducida directamente del alemán al castellano, por Eduardo de Mier, Madrid, 1885-1887. 5 vol. 8^o. (*Colección de Escritores castellanos.*) Mes renvois s'appliquent à la trad. esp., l'original n'étant pas à ma disposition, tandis que je rédigeais ce livre.
- Julius Leopold KLEIN, *Geschichte des spanischen Dramas*, Leipzig, 1871-1874.
- Adolf SCHAEFFER, *Geschichte des spanischen Nationaldramas*, Leipzig, 1890, 2 vol. 8^o.
- Manuel CAÑETE, *Teatro español del siglo XVI*, Madrid, 1885, 8^o.
- Luis LAMARCA, *El teatro en Valencia desde su origen hasta nuestros días*, Valencia, 1840, 8^o.
- Cayetano Alberto de la BARRERA Y LEIRADO, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid, 1860, gr. 8^o.
- Antonio PAZ Y MELIA, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Publié en supplément dans la *Revista de archivos*,

- bibliotecas y museos*, de Madrid, à partir de janvier 1899, et formant un volume de même format que la *Revista*.
- Bartolomé José GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1863-1889, 4 vol. 4^o.
- Pedro SALVÁ Y MALLEN, *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, Valencia, 1872, 2 vol. 8^o.
- Fr. Josef RODRÍGUEZ, *Biblioteca valentina*, Valencia, 1747, fol. L'histoire de la publication de ce livre, que l'auteur, mort le 28 novembre 1703, avait laissé imprimé aux deux tiers, a été racontée par Serrano Morales, 53-60.
- Vicente XIMENO, *Escritores del Reyno de Valencia*, Valencia, 1747-1749, 2 vol., fol. Sur les circonstances dans lesquelles le livre de Ximeno¹ a été publié, cf. Serrano Morales, 132-137. Madame María Aynat y Benedito, veuve de Serrano Morales, a bien voulu, en mémoire de son mari, me faire don de l'exemplaire des *Escritores* dont se servait pour ses travaux quotidiens celui qui a été le digne continuateur de Ximeno. Des notes curieuses l'enrichissent. Serrano Morales possédait un autre exemplaire des *Escritores*, exemplaire de parade, sur papier de luxe, non rogné.
- Justo PASTOR FUSTER, *Biblioteca Valenciana de los Escritores que florecieron hasta nuestros días*, Valencia, 1827-1830, 2 vol. fol. (Le t. I a été publié à la librairie-imprimerie de José Ximeno; le t. II à celle d'Ildefonso Mompíe.)
- José ENRIQUE SERRANO MORALES, *Reseña histórica en forma de Diccionario de las Imprentas que han existido en Valencia*. Valencia, 1898-99. 8^o.
- Gaspar ESCOLANO, *Década primera de la Historia de la Insigne, y Coronada Ciudad y Reyno de Valencia*. Valencia, 1610-1611, 2 vol. fol. Sur les circonstances de la publication, cf. Serrano Morales, 311-312.
- Teodoro LLORENTE, *Valencia*. Barcelona, 1887-1889, 2 vol. 8^o (dans la collection *España, sus monumentos y artes, su naturaleza é historia*). En réalité, le tome II, quoiqu'il porte au frontispice la date 1889, est resté en souffrance à la page 384 et n'a été achevé qu'en 1902.
- Barón de ALCAHALÍ (D. José RUIZ DE LIHORY), *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia, 1903, gr. 8^o.

1. Sur Ximeno, cf. une étude de D. Francisco Martí Grajales, *El Doctor Vicente Ximeno y Sorli*, publiée dans la revue *Soluciones católicas* (1895). Tirage à part de 100 exemplaires. (Valencia, Federico Domenech, 1895, gr. 8^o.)

BIBLIOGRAPHIE PARTICULIÈRE

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES DU THÉÂTRE RELIGIEUX

Sur les spectacles donnés dans la cathédrale de Valencia, *La catedral de Valencia, guía histórica y artística*, par José Sanchis y Sivera, canónigo. Obra premiada en los Juegos florales de Lo Rat-Penat de 1908. Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1909. 1 vol. 8°, xiv-592 pp.

LA FÊTE-DIEU

A consulter. — Le travail essentiel, celui auquel je renvoie dans le cours du chapitre par l'abréviation « Carboneres », est celui-ci :

1. *Relación y explicación histórica de la solemne procesión del Corpus, que anualmente celebra la ciudad de Valencia*. Basada en la que se publicó en el año 1815 y ampliada con muchísimas notas en vista de los libros manuales de concejos, clavería comuna, y otros documentos del archivo municipal de esta ciudad, por D. Manuel Carboneres, en 1873. Imp. de J. Domenech, Caballeros 47. Valencia. 1 vol. 4°, 90 pp.

Cette publication singulière juxtapose, sans même les mettre d'accord, les travaux et les recherches de José Mariano Ortiz (cf. n° 4), de Vicente Boix (cf. n° 9) et de Manuel Carboneres. Ces deux derniers, qui ont été « chroniqueurs » ou archivistes de la ville de Valencia, se sont surtout proposé d'ajouter des notes à la dissertation de Ortiz, et comme ces notes ont presque toutes pour objet de citer intégralement des documents inédits, on devine l'intérêt qu'elles donnent à la brochure.

Bien d'autres publications relatives à la Fête-Dieu ont vu le jour à Valencia; on en trouvera la collection à peu près complète à la bibliothèque Serrano Morales. Je retiens ici les plus curieuses :

2. *Copia | dels pregons | manats publi- | car per la illustre |*

ciutat de Valencia, desde | lo any 1338, fins lo present, en los | quals se califica la observancia immemorial | de haver delliberat la dita Ciutat, Fe- | stes, Processons, Rogatives, | y altres actes. 140 pp. La dernière *crida* imprimée est du 13 septembre 1669.

3. *Noticias acerca de la procesion del Corpus en Valencia.* Recogidas por Ortiz. Valencia 9 de Julio de 1764. Ms. (B. N. M. — Mss. P. V. Fol.; C. 6, N^o 49.)

4. *Disertación histórica de la festividad, y procesión del corpus, que celebra cada año la muy il^{tre} ciudad de Valencia, con explicación de los símbolos que van en ella.* Ilustrada con varias notas antiguas relativas á este y otros asuntos. Su autor Joseph Mariano Ortiz, escrivano del Real Tribunal de Diezmos con el Despacho del Oficio de Espolios y vacantes, otro de los del Número, y de la Alcaydía y Bureo del Real Palacio de Valencia, etc. En Valencia, en la oficina de Joseph y Thomas de Orga. MDCCCLXXX. [1780] — C'est ce travail qui devait servir de base à celui publié en 1858 par Vicente Boix.

5. *Noticia de la función del Corpus de la ciudad de Valencia del dia 15 de Junio de 1797.* En el que cubrieron la carrera los tres Batallones de esta Ciudad y el de la Huerta, y las cinco Compañías de Caballería de Voluntarios Honrados. 8^o, 8 pp. A la fin : Con licencia : en la Oficina de Miguel Estévan, año 1797. Se hallará en la Librería de Vicente Beneyto, frente á la Real audiencia. Su precio 4 quartos.

6. Le *Diario de Valencia* a consacré les numéros presque entiers du mercredi 11 juin et du jeudi 12 de l'année 1800 à une étude *Significación de los Carros y demas símbolos que preceden y van en la Procesión del dia del Señor en esta Ciudad, y orden con que va dispuesto.* — Le même *Diario de Valencia* a publié, le mercredi 9 juin 1819, une *Exposición sencilla que demuestra como honra esta Ciudad á Dios Sacramentado en la presente solemnidad de Corpus*, et le lendemain, 10 juin 1819, il a publié un second article intitulé : *Explicase la solemnísima procesión de hoy.* De ces deux articles il y a eu un tirage à part, ou plus exactement une réimpression, sous ce titre : *Explicación de la Procesión del Corpus, significación de las Rocas y de la Degolla o Caballets.* 8 pp. A la fin : Se hallará en la imprenta de D. Francisco Brusola, Bajada de San Francisco. — De cette brochure, il y a eu une autre édition ; le titre est identique, mais à la fin : Valencia, imprenta de Laborda, calle de la Bolsería, número 18, donde se hallará esta explicación ; como tambien los tres misterios que se representan en lengua lemosina en la tarde del miércoles y mañana del jueves, víspera y día del Corpus.

7. *Informe sobre la solemnísima procesión del Corpus de la*

ciudad de Valencia. 16 pp. Commence : « La noble y leal ciudad de Valencia celebra con la mayor grandeza... » A la fin : Valencia, año 1812.

8. *Relación de la solemne función del Corpus, que se celebra en esta ciudad de Valencia*. 24 pp. A la fin : Valencia. Imprenta de D. Julián Mariana. — Cette imprimerie a existé de 1836 à 1862. Des gravures grossières représentent *danza de momos* (p. 6), *danza de polonesas* (p. 7), *la de la concepción y la fe* (p. 10).

9. *Fiestas reales. Descripción de la cabalgata y de la procesión del Corpus*, por D. Vicente Boix, cronista de Valencia. Valencia, 1858. Imprenta de la Regeneración Tipográfica de D. Ignacio Boix. — Cet opusculé comprend deux parties numérotées à part : 1^o *Descripción de la cabalgata*, 15 pp. 2^o *Descripción de la procesión del Corpus*, 16 pp. — La seconde partie de l'opusculé, qui reprend et complète le travail de José Mariano Ortiz, a été elle-même reprise et complétée par Carboneres dans la brochure citée au numéro 1 de cette bibliographie.

Les publications dont les titres viennent d'être cités présentent ce trait commun, qu'elles se donnent pour des dissertations historiques. D'autres publications essayèrent de se rendre plus avenantes. Quelques-unes furent écrites en vers, celle-ci par exemple :

10. *Nueva relación | en que se declaran, y explican por menor | los principales Misterios, y Alusiones con que adorna su mag- | nífica anual Procesión del Corpus la M. N. y L. Ciudad de Va- | lencia, el orden, y disposición que tiene, y demás noti- | cias relativas al asunto, ilustradas por sus corres- | pondientes citas*. 8 pp. non numérotées. A la fin : Con Licencia. En Valencia, por Joseph Estevan y Cervera. Año 1786. Se hallará á los Hierros de la Lonja al lado de la Lotería.

Certains auteurs ne craignirent pas de mettre leur exposé sous une forme dramatique :

11. *Coloqui nou, curios, y entretengut hon se referixen la explicació de les Dances, Mysteris, Agües, y altres coses exquisites, tocants á la gran Festa del Corpus ques fa en Valencia, dignes de tot apreu*. Compost per Carlos Ros, Notari Apostolich. 8 pp. A la fin : Ab licencia. Impres en Valencia, tercer bolta, en la Emprenta de Saluador Fauli, hon se trobarà junt al Real Collegi de Corpus Christi. Any 1772. Les interlocuteurs du *Coloqui* sont : Luch, Blay, Pau, Un Notari. L'œuvre commence ainsi : « Luch y Blay son dos Lauradors de les Montanyes, que deballaren a Valencia pera veeure la *Festa del Corpus*, lany proxim passat de 1733, y encontrantse la vespra del dit jorn a les set hores del mati, els dos, en la Plaça de la Seu, mirant les sis Ro-

ques... » Le *Coloqui* a donc été imprimé pour la première fois en 1734. Salvá (nº 124) cite l'édition de 1772.

12. *Rahonament que fan quatre llauradors de la Horta de Valencia al Retor de la sua Població, sobre haver vist la Funció, y Processò del Corpus de dita Ciutat, en lo any pasat 1758, en lo que hu de ells li llig lo Misteri del Rey Herodes, ò de la Degolla vulgarment dit.* Compost per lo Escolà de la mateixa Població en est any 1759. Le *Misteri del rey Herodes* se trouve aux pp. 3-11. — *Altres rahonament, que li fan los mateixos quatre llauradors al Retor, presentantli los Misteris de Sant Christofol, y el de la Creació del Mon, donantli per disculpa de no haver cumplit mes pronte en la oferta y encarrech, el haver estat empleats en lo Real Servici, y demes que es vorà en dit Rahonament.* Compost per lo mateix Escolà en est any 1772. Le *Misteri de Sant Cristofol* se lit aux pp. 15-16, celui de *Adam y Eva* aux pp. 17-24; A la fin : En Valencia, en la Imprenta de Miquel Estevan y Cervera, Baixada de Sant Francès. Any 1800. Se encontrará en la Libreria de Joaquin Minguet, Plasa del Coleji de Corpus Christi. — Salvá (nº 122) cite une édition de 1772. (B. N. L., 886, l. 16.)

D'étude critique sur la Fête-Dieu à Valencia et les mystères qui y étaient représentés, il n'y en a pas d'autre que celle de Milà y Fontanals, *Origenes del teatro catalán*, dans : *Obras completas del doctor D. Manuel Milà y Fontanals*, coleccionadas por el Dr. D. Marcelino Menéndez y Pelayo. Tomo sexto. Barcelona, Librería de Álvaro Verdaguier, 1895.

Textes des Mystères. — Il n'existe pas d'édition critique des trois Mystères valenciens. La base pourrait en être fournie par le manuscrit de la bibliothèque Serrano Morales dont il est parlé dans le chapitre correspondant à cette bibliographie. Pour le « Mystère de saint Christophe » et le « Mystère d'Adam et Eve », on se servira du texte publié par Alcahalí, 100-105 et 109-120, que l'éditeur affirme avoir copié très exactement sur le manuscrit Serrano Morales. Pour le « Mystère du roi Hérode », on aura recours à l'une quelconque des publications ci-dessus énumérées.

Le « Mystère d'Adam et Eve » a été traduit en castillan : *El misterio de Adam y Eva*, auto lemosín representado en Valencia desde el siglo XV, traducido al castellano por D. Joaquín Serrano Cañete. Valencia, Imprenta Domenech. — Tirage de 125 exemplaires non mis dans le commerce. 8º, 16 pp. A la fin : Imprimiósse este folleto en Valencia, en casa de D. Federico Domenech, calle del Mar, número 48, el día xxxi de Diciembre de mil ochocienta ochenta y nueve años.

LA POÉSIE RELIGIEUSE A VALENCIA VERS LA FIN DU XV^e SIÈCLE.

Les deux œuvres auxquelles il est fait allusion dans notre chapitre méritent par leur rareté une mention plus précise :

1. Le premier livre qui a été imprimé dans la péninsule, et dont un seul exemplaire a été conservé (B. U. V.), s'intitule : *Les obres o trobes dauall scrites les quals tracten de lahors dela sacratissima verge Maria*. Il publie les poésies écrites par les *trobadors* valenciens pour un concours organisé en février et mars de l'année 1474 sur l'ordre de *senyor frare Luis despuig Mestre de Muntesa e Visrey en tot lo Regne de Valencia*. Il a été imprimé au cours de cette même année 1474 par les soins de Lamberto Palmart, qui était probablement d'origine flamande (Cf. Serrano Morales, 432-437). — En 1894, l'éditeur Pascual Aguilar et l'imprimeur Ferrer de Orga ont donné une très belle reproduction de ce livre vénérable : *Primer libro impreso en España. Les Trobes en lahors de la Verge Maria*, publicadas en Valencia en 1474 y reimpresas por primera vez, con una introducción y noticias biográficas de sus autores escritas por Francisco Martí Grajales. Valencia : Librería de Pascual Aguilar, Caballeros n^o 1. 1894 (Cf. Serrano Morales, 169-170).

2. Le précieux volume qui contient, entré autres poésies religieuses, la *Istoria de la passio*, est parvenu jusqu'à nous en plusieurs exemplaires. Il y en a un à la Bibl. Colombine de Séville, deux à la B. U. V., deux à la B. N. M. (I. 517 ayant appartenu à Cerdà et incomplet, — et I. 1717, très bel exemplaire), mais ils présentent tous ce trait commun qu'ils manquent de frontispice. Le volume comprend :

Une dédicace à la *senyora dona ysabel de billena, digna abadessa del monestir dela sancta trinitat, en valentia*.

Istoria de la passio de nostre senyor deu jesu crist | ab algunes altres piadoses contemplacions se | guint lo-euangelista Sant iohan. Parlant per aqll Pere Martineç : e per tots los altres Mos- | sen bernat fenollar.

Contemplacio a Jesus crucifficat feta per Mossen | Johā scriua mestre racional : e per Mossé fenollar.

Oracio a la sacratissima verge maria tenint son fill | deu Jesus en la falda, deuallat de la creu. ordenada | per lo molt Reuerent mestre mossen Corella.

Le volume a été imprimé à Valencia, en 1493, par Hagenbach et Hutz, aux frais de Jacobo Vila. Cf. Serrano Morales, 576-578.

L'Historia de la passio a été réimprimée au seizième siècle. Cf. Gallardo, II, n° 2171. En 1911, la revue *Lo Rat Penat*, qui a vécu tout juste une année, a publié en appendice, feuille par feuille, l'édition suivante :

Lo passi en cobles escrit per Mosen Bernat Fenollar y Pere Martinez, precedit de una breu notícia biogràfica y bibliogràfica dels autors per Frances Martí Grajales, soci de merit de « Lo Rat Penat » y honorable escriptor. Valencia, Imprenta de Federico Domenech, Mar 65, MCMXII.

LE MYSTÈRE DE L'ASSOMPTION ET MORT DE LA VIERGE

Le texte de ce Mystère se trouve dans un ms., relié en parchemin, de 14 feuillets de vélin, 8°, en caractères gothiques du quinzième siècle, et dont le propriétaire était M. Salvador Sastre. Il a été imprimé par Alcahali, 84-91, avec un commentaire dont j'ai essayé de combattre les principales assertions.

Sur l'*auto d'Elche*, en outre des travaux indiqués au cours du chapitre, on peut consulter :

Un article de C. Vidal y Valenciano, daté de 1870, et réimprimé au t. VI, 324-340, des *Obras* de Milá, dans lequel on trouvera aussi, 341-347, le texte du Mystère, reproduit d'après l'*Epítome histórico de Elche desde su fundación hasta la venida de la Virgen inclusive*, por Francisco Fuentes Agulló. (Elche, imprenta de M. Santamaría, 1855.)

Javier Fuentes y Ponte, *Memoria histórico-descriptiva del Santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche*. Obra premiada por la Academia Bibliográfico-Mariana de Lérida en 1886. Lérida, 1887.

Excursión a Elche. Auto lirico-religioso en dos actos, representado todos los años en la parroquia de Santa María los días 14 y 15 de Agosto. Publié dans le *Boletín de la Sociedad española de Excursiones*. Madrid 1896. — Cet opusculé a été réédité et augmenté sous ce titre :

Auto lirico-religioso en dos actos representado todos los años en la iglesia parroquial de Santa María de Elche los días 14 y 15 de Agosto. Le precede una carta del maestro Felipe Pedrell y un escrito de Adolfo Herrera. Editado por la Biblioteca marítima nacional, Santa-Pola (Alicante). Madrid, Establecimiento tipográfico de José Lacoste [1905].

CHAPITRE II

LES ORIGINES DU THÉÂTRE LAÏQUE

I

Sur la tragédie de *L'hom enamorat y la fembra satisfeta*, cf. *Biografía de la ilustre Na Carroça de Vilaragut, señora de Al-bayda, Carricola y Corbera*, par Francisco Danvila y Collado, dans le *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. XIII, 1888, 402-451.

JUAN FERNÁNDEZ DE HEREDIA

A consulter. — Nicolás Espinosa, *Segunda parte de Orlando*, Anvers, 1557, chant XV, f. 75 v. ; — Luis Milán, *El Cortesano*, où Juan Fernández est très souvent mis en scène, notamment 13, 16, 20, 43, 57, 93, 103, 111, 187, 202, 247, 273, 301, 339, 420 ; — le *Carlos famoso*, chant XXXVIII (dans Sedano, *Parnaso español*, VIII, 330) ; — les notes de Cerdá à la *Diana enamorada*, de Gil Polo, édit. de 1802, 326-330 et 519-522, avec un arbre généalogique de la famille à laquelle Juan Fernández appartenait ; — la notice biographique et bibliographique de D. Francisco Martí Grajales, en tête de la réimpression moderne des *Obras* de Juan Fernández. — La minute des actes passés par le notaire F. Gomiz, en 1549, est conservée aux archives du PATR. ; elle devrait, d'après Ximeno, contenir le testament de Juan Fernández. Mais d'une part ce registre est en mauvais état, peut-être incomplet ; d'autre part, il y a des raisons de croire qu'il y avait à cette date à Valencia plusieurs notaires nommés Gomiz et dont le prénom commençait par la même initiale. Le témoignage de Ximeno reste donc probant jusqu'à plus ample informé.

Œuvres. — 1. Seize poésies dans le *Cancionero general*, de Hernando del Castillo, Valencia, 1509. Toutes, sauf une (celle qui commence : *Mas necesidad, señora, | tuuiera quien tal se siente*), ont été réimprimées dans le volume des *Obras*.

2. Neuf poésies dans *El Cortesano*, de Luis Milán, Valencia, 1561. Dans la réimpression du *Cortesano*, Madrid, 1874, on les trouvera 35-36, 45, 53-54, 55, 56, 56-57, 65, 283-85, 330-31.

3. Une série de poésies dans la *Revista de Archivos*, 1^{re} série, VI, 258-262 et 275-278. Ce sont probablement les mêmes poésies que Galardo avait déjà signalées (I, col. 613).

4. *Las obras | de don Ioan Fer | nandez de Heredia | assi temporales; como espirituales | Dirigidas al illustrissimo señor don | Francisco de Aragon [Armes] | En Valencia, | Con gracia y Privilegio por diez años. | 1562.*

Cf. Salvá, t. I, 440. (B. N. M. — R. 2874.)

Le volume s'ouvre par une *Épître dédicatoire*, signée de Don Ximen Pérez de Lloriz : « Illustrissimo Señor, Doliendose don Lorenzo Fernandez que esta en el cielo de ver que anduuiessen por el mundo las obras de don Ioan su padre, intituladas con nombres agenos, y muy diferentes de como en sus originales estauan, acordo de sacarlas a luz : de las quales por el deudo y estrecha amistad que entre los dos hauiá, quiso que yo me encargase... »

L'ouvrage se divise en trois parties : 1^o Les œuvres profanes, f. 1-189; 2^o les œuvres religieuses, f. 190-230; 3^o sept poésies nécrologiques, écrites par divers auteurs lors du décès de Juan Fernández.

Du f. 113 r. jusqu'au f. 143 v., se trouve le *COLLOQVIO EN EL qual se remeda el vso, trato, y platicas, que las damas en Valencia acostumbran hazer, y tener en las visitas que se hazen vnas a otras. Introduzense cinco galanes, y cinco damas de quien andan seruidores, vna dueña y vna donzella, vn capellan y vn rey de armas, que estando las damas y los galanes en su visita, desafia a los galanes de parte de otros cinco caualleros : acceptan el desafio, y acaba base con vn torneo. Representase delante la Reyna Germana, y el Marques de Brandamburch su marido.*

Le texte du *Colloquio* a été reproduit de manière fort incorrecte dans un ms. de la B. N. M. (Mss. 2621) et il semble que cette copie ait été exécutée sur un exemplaire du volume imprimé; elle n'a donc aucune valeur. Un hispanisant américain, qui ignorait les *Obras* de Juan Fernández, a publié le *Colloquio* comme inédit dans les *Publications of the Modern Language of Association of America*, edited by Charles H. Grandgent, vol. XXIV, n^o 1; New serie, vol. XVII, n^o 1, March 1909. Or, le ms. ne donne pas le nom de l'auteur, et l'éditeur de 1909 s'est livré à ce propos à de regrettables hypothèses. Il n'y a pas lieu d'insister sur cette mésaventure d'un érudit connu et estimé. Elle prouve simplement que le véritable inédit ne se trouve pas toujours dans les manuscrits.

Les œuvres de Juan Fernández ont été réimprimées : *Obras de D. Juan Fernández de Heredia, Poeta valenciano del siglo xvi*. Precedidas de una breve noticia biográfica del autor, por Francisco

Martí Grajales. Valencia. MCMXIII. [A la fin :] Acabóse de imprimir esta obra á costa de Manuel Belenguer y Molera, en casa de Manuel Pau, calle de Cuarte, número 25, el día XVII del mes de Abril del año MCMXIII. 4º, xvii-282 pp., tirage de 50 exemplaires. — Je dois à l'amitié de M. Martí Grajales de posséder l'un des rares exemplaires de cette magnifique édition.

Lo proces de les oliues e disputa dels Jouens hi dels vells et *Lo sompni de johan johan* ont été imprimés à Valencia, en 1497, par Lope de la Roca, en un seul volume, mais avec une numérotation distincte. Un exemplaire à la B. U. V. Description détaillée dans Serrano Morales, 502-503.

Les mêmes textes ont été réédités au seizième siècle dans :

Lo Proces | de les Oliues y som- | ni de Ioan Ioan, or- | denat principalment | per lo Reuerent mossen Bernat Fenollar, y lo | discret en Ioan Moreno Notari, E apres per | lo magnifich Iaume Gaçull caualler e | altres amplificat... (Gravure.) *Estampat en Valencia. | Venense en casa de Olzina llibrer, | dauant la Deputacio, 1561.* (B. N. M. — R. 1167.) — L'ouvrage est divisé en deux parties : 1º *Proces de les olives*, 40 f. numérotés. A la fin : *Fon estampat lo present libre en Valencia, en casa de Ioan de Arcos, a les espatles del estudi general.* — 2º *Lo somni de Ioan Ioan* et *La brama dels llauradors del orta de Valencia, contra lo Venerable mossen Bernat Fenollar preuere. Hordenada per lo Magnifich mossen Iaume Gaçull caualler*, sont imprimés sur des feuillets 8º, non numérotés, avec un frontispice distinct; signatures A-G, de 8 feuillets chacune, plus signature H de 4 feuillets.

Cette publication a peut-être fait partie d'un ensemble plus étendu. Cf. Serrano Morales, 11-12.

II

LUIS MILÁN

A consulter. — Les œuvres et poésies de Juan Fernández de Heredia, avec lequel il a été en rapports continuels d'amitié, — et, en outre, Alcahalí, 332 sq. Milán, en effet, a été surtout apprécié en son temps comme musicien, et il a été loué à ce titre par Gil Polo dans la *Diana enamorada*, liv. III, et par Timoneda dans le *Sarao de Amor*.

Textes. — 1. *Libro intitulado El Cortesano. Dirigido a la Catolica Real Magestad del invictisimo Don Felipe, por la gracia de*

Dios Rey de España, nuestro Señor, etc. Compuesto por Don Luis Milan. Donde se vera lo que debe tener por reglas y practica; reparado por jornadas. Mostrando su intincion por huir prolixidad debaxo esta brevedad; sirviendo de prologo y direccion, y utilidad esta presente carta... [A la fin :] Fue impresa la presente obra en la insigne ciudad de Valencia, en casa de Joan de Arcos, corregida a voluntad y contentamiento del autor. Año MDLXI.

1 vol. 8° Deux exemplaires à la B. N. M. Cf. Gallardo, n° 3069. — Quoique les bibliographes aient beaucoup varié sur ce livre, sans doute parce que la plupart d'entre eux n'avaient pas pu en examiner personnellement un exemplaire, il semble bien qu'une seule édition en ait été publiée au seizième siècle, et il est certain qu'elle porte la date de 1561. L'imprimeur Juan de Arcos n'exerça son industrie à Valencia que pendant les années 1560 et 1561; c'est une garantie supplémentaire que le livre a bien été publié à l'époque indiquée.

El Cortesano a été réimprimé au tome VII de la *Colección de libros españoles raros ó curiosos* :

Libro intitulado El Cortesano, compuesto por D. Luis Milán. *Libro de motes de damas y caballeros*, por el mismo. Madrid, Imprenta y estereotipia de Aribau y C^a (sucesores de Rivadeneyra), 1874, 8°, x-502 pp.

C'est toujours à cette réimpression que nous renvoyons au cours du chapitre.

2. *Libro de motes de damas y caualleros : Intitulado el juego de mandar.* Compuesto por don Luys Milan. Dirigido a las damas. [A la fin :] Fue impressa la presente obra en la Metropolitana ciudad de Valencia por Francisco Diaz Romano, en el año de Mil y D y XXXV a xxviii dias del mes de Octubre.

Un seul exemplaire connu, incomplet, — à la B. N. M.

Réimprimé en 1874 à la suite de *El Cortesano*.

3. *Libro de musica de vihuela de mano, intitulado el Maestro, donde se vale del mismo estilo y orden que un maestro usaria con un discipulo, mostrandole ordenadamente desde los principios toda cosa que podria ignorar, para entender la presente obra.* Compuesta por D. Luis Milan. Dirigido al muy alto inuictissimo Principe don Juhan por la gracia de Dios Rey de Portugal y de las yslas. Año M. D. XXXV... [A la fin :] Fue impreso el presente Libro de musica de vihuela de mano, intitulado el Maestro, por Francisco Diaz Romano en la metropolitana y coronada Ciudad de Valencia; acabose a 4 dias del mes de Diciembre, año de nuestra reparacion de 1536.

1 vol. fol. Cf. Salvá, n° 2528; Gallardo, n° 3068.

III

A. — INFLUENCE DE JUAN DEL ENCINA

Egloga pastoril nuevamente compuesta, en la qual se introduzen cinco pastores... Elle se trouve à la huitième place dans un recueil de la Bibliothèque de Munich, *P. O. hisp.* 4° 29, *ex electorali bibliotheca serenissimorum utriusque Bavariae ducum*. Le recueil avait été signalé par Ferd. Wolf dans les *Sitzungsber. der Wiener Akad.* (phil.-hist. Klasse). Bd VIII, 1852. La *Egloga* compte seize pages; elle est imprimée sur deux colonnes en caractères gothiques,

La *Egloga* a été reimprimée aux pp. 266-296 du volume suivant :

Sieben spanische dramatische Eklogen, mit einer Einleitung über die Anfänge des spanischen Dramas, Anmerkungen und Glossar, Herausgegeben von Dr. Eugen Kohler. Dresden, 1911. (Gesellschaft für romanische Literatur, Band 27.)

B. — INFLUENCE DE LA CELESTINA

Deux éditions de *la Celestina* ont été imprimées à Valencia dans les premières années du seizième siècle :

1. *Tragicomedia de Calisto y Melibea.* Agora nueuamente reuista y corregida con los argumentos de cada auto en principio. Acabasse con diligencia studio impressa en la insigna ciudad de Valencia por Juan Joffre, a xxj de febrero de M. y d y xiiij años.

1 vol. 4°. Cf. Serrano Morales, 232. — Un seul exemplaire connu à la B. N. M.

Cette édition semble avoir été préparée par un professeur de l'Université de Valencia, disciple fervent de Lull, Alfonso de Proaza, sur lequel Menéndez y Pelayo a fourni quelques renseignements *Origenes de la novela*, III, vi-ix en note. Proaza avait publié pour son compte, en 1505, à Valencia, son *Oro* (*Oratio*) *luculenta de laudibus Valentie* (cf. Serrano Morales, 224); de ce panégyrique écrit en latin, il a repris l'essentiel, sous une forme castillane, dans son *Romance en loor de Valencia*, imprimé d'abord en 1511 dans le *Cancionero general* et réimprimé au dix-neuvième siècle dans le *Romancero general* de Durán, t. II, 421.

2. *Tragicomedia de Calisto y Melibea* agora nueuamente revista e corregida con los argumentos de cada auto en principio. Acabose con

diligente estudio. Impreso en la insigne ciudad de Valencia. Por Iuan Viñao, a xij de febrero MDXXIX.

1 vol. 4°. Cf. Serrano Morales, 591.

Le CACIONERO DE OBRAS DE BURLAS PROVOCANTES A RISA a été imprimé à Valencia en 1519. Le seul exemplaire connu se trouve à la B. N. L. Il a été réimprimé à Londres en 1841 par Luis de Usoz y Rio, qui, protestant fanatique, prétendait trouver dans les obscénités du *Cancionero* une preuve de la paillardise des moines. De cette réimpression, qui est elle-même fort rare, on trouvera un exemplaire à la B. N. P. (Réserve Yg 336).

Dans la réimpression moderne, la *Carajicomedia* se trouve pp. 141-205 : *Siguese una especulativa obra intitulada Carajicomedia, compuesta por el Reverendo Padre Fray Bugeo Montesino, imitando el alto estilo de las Trezientas de famosísimo Poeta Juan de Mena. Dirijida al muy antiguo carajo del noble Caballero Diego Fajardo, que en nuestros tiempos en gran lujuria florecio en la ciudad de Guadalajara...* De cette œuvre indécente, il existe une traduction française : *Chronique scandaleuse des cités de la Castille à la fin du quinzième siècle. A Valence MLXX*. Il n'y a aucun nom de traducteur, d'éditeur ou d'imprimeur. Brochure de 31 pages 8°. Tirage à 150 exemplaires.

Le volume de 1521 où sont réunies les trois comedias THEBAYDA, YPOLITA et SERAPHINA a été décrit par Salvá (I, 517) avec une minutie extrême d'après l'exemplaire qui est aujourd'hui à la B. N. L. On trouvera sur l'histoire de cet exemplaire et sur l'édition de 1546, d'où la *Ypólita* est exclue, des renseignements fort intéressants dans Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, III, CLXXVIII-CLXXIX en note.

Il suffira de noter ici que :

1. La *Thebayda* a été réimprimée dans le volume suivant :

Colección de Libros Españoles raros ó curiosos, por el Marqués de la Fuensanta del Valle. — Tomo veinte y dos. — *Comedia llamada Thebayda*. — Madrid, 1894. 8°, 545 pp.

2. La *Seraphina* a été réimprimée dans le volume suivant :

Colección de Libros Españoles raros ó curiosos. — Tomo quinto. — *Comedia llamada Selvagia*. Compuesta por Alonso de Villegas Selvago. *Comedia Serafina*. — Madrid, 1873. 8°, 403 pp.

De la *Seraphina*, il a été fait un tirage à part de 100 exemplaires, qui est ainsi intitulé :

Comedia nuevamente compuesta llamada Seraphina, en que se introducen nueve personas... Ahora de nuevo impresa conforme á la

edición de Valencia de 1521. Madrid, Imprenta y Estereotipia de Aribau y C^a (sucesores de Rivadeneyra), 1874. 8^o, 111 pages. (B. N. M. — Var., Caja 325, n^o 5.)

C. — INFLUENCE DE TORRES NAHARRO

1. La *Ypolita* a été publiée à Valencia en 1521, en même temps que la *Thebayda* et la *Seraphina*, dans le volume indiqué ci-dessus. Elle n'a jamais été réimprimée, à ma connaissance, mais on en trouvera à la B. N. M. une bonne copie manuscrite, faite par Agustín Durán, 26 feuillets, 4^o. Cf. Paz y Melia, n^o 1563.

2. Sur la *Clariana*, on ne possède nul renseignement en outre de ceux donnés dans le texte du chapitre.

Signalons enfin la

— *Farça a manera de tragedia como passo | de hecho en amores : de vn cauallero y vna dama. Introduzense | estas personas. Un pastor llamado Torcato que es el dicho caual- | lero : otro pastor que se dize Roseno q̄ era vn su amigo : vna pasto- | ra llamada Liria que es la dama : vn pastor llamado Gazardo que | era su esposo : vn clerigo llamado Carlino hermano de Liria : vna | llabradora llamada Frosina | y su marido llamado Toral tio de Ga- | zardo : y vna hija suya llamada Feriola. Entra vn pastor conel ar- | gumento como quien viene de camino. M. D. xxxvij. [A la fin :] Fue imprimida la presente Tragedia en la muy noble Ciudad de Valencia. Año de mil y quinientos treynta y siete.*

1 vol., 8^o, de 2 feuilles. (B. N. L. — G 11025.) — La première feuille compte 8 feuillets, qui portent respectivement les signatures : néant, aij, aiiij, aiiij, av, néant, néant, néant. La seconde feuille compte 4 feuillets avec les signatures : b, bij, biiij, néant. Impression en caractères gothiques, sur deux colonnes, de 41 lignes à la colonne.

Après le prologue vient le texte de la pièce et à la fin se placent un *villancico*, une *cancion vieja* et une *otra cancion*.

L'éminent hispaniste qu'est M. Hugo Albert Rennert a réimprimé la *Farça a manera de tragedia* dans la *Revue hispanique*, XXV, numéro 67, 283-316. Par malheur, M. Rennert a été victime d'une distraction de son copiste. Celui-ci, arrivé au bas du feuillet 9 recto, a tourné deux pages d'un seul coup et a continué sa copie au feuillet 10 verso. En sorte que ni le verso du feuillet 9 ni le recto du feuillet 10 ne sont compris dans la réimpression de M. Rennert. Il suffit d'ailleurs de jeter un coup d'œil sur le texte de la *Revue hispanique* (p. 311) pour s'apercevoir qu'après le vers 1289 le sens ne se suit plus. M. Rennert a

supposé qu'un vers était interpolé; il l'a placé entre parenthèses et ne l'a pas fait entrer en compte dans la numérotation. La vérité, c'est qu'il y a ici non pas une interpolation d'un vers mais une omission de 155 vers, qui sont précisément parmi les plus pathétiques de la *Farça*.

CHAPITRE III

LE THÉÂTRE PROFANE VERS 1560

TIMONEDA

A consulter. — Sur la vie de Timoneda, Serrano Morales, 341-556, publie des documents de première importance, d'après lesquels notre biographie a été écrite. — Il n'existe pas de travail consacré aux œuvres dramatiques de Timoneda. Ses recueils de contes ont été étudiés de préférence à ses pièces au cours des dernières années. Il n'y a pas lieu de dresser ici la liste des publications qui leur ont été consacrées; mais il est impossible de ne pas mentionner la suggestive étude de Menéndez y Pelayo au tome II de ses *Orígenes de la novela*.

Textes. — Le théâtre profane de Timoneda a été publié par ses soins en deux recueils :

1. — || *Con priuilegio*. [Armes du Mécène.] || *Las tres Comedias del fa | cūdissimo Poeta Juan Timoneda. | dedicadas al Illustre Señor don Ximè | Perez de Calatayu y Villaragut etc. | Año 1559.*

8°. — Dédicace. — Deux sonnets à la louange du livre. — *El autor a los lectores.*

Chacune des Trois Comédies forme une brochure indépendante avec frontispice distinct :

1. || La Comedia de Amphitryon tradu- | zida por Juan Timoneda, y puesta en Estilo | que se puede representar. Contiene muy al- | tas sentencias y graciosos passos.

2. || Con preuilegio. || La Comedia delos Menēnos tradu- | zida por Juan Timoneda, y puesta en gra | cioso estilo y elegantes sentencias... Año. M.D.LIX.

3. || Con Priuilegio. || Comedia llamada Cornelia nueua- | mente cōpuesta por Juan Timoneda. Es | muy sentida, graciosa y regozijada... Año. M.D.LIX.

(B. N. M. — R. 9557.) Pour une description plus détaillée, cf. Gallardo, IV, col. 722-725, dont j'ai vérifié en présence de la princeps l'irréprochable exactitude.

II. — TVRIANA. | *En la qual se contienen di | uersas Comedias y Farças muy elegantes y graciosas, con | muchos entremeses, y passos apazibles : agora nueuamente | sacadas a luz por Ioan Diamonte. Dirigida al muy | Illustre señor don Ioan de Villarrasa, Gouerna- | dor y teniente de Visorrey, y Capitan ge- | neral del reyno de Valencia, mi señor.* [Armes]. *Impressa en Valencia en casa de Ioan Mey, | con licencia del sancto Officio. | Con priuilegio Real por quatro años.*

4º. — *Licencia del Sancto Officio* [datée du 26 avril 1563]. — *Priuilegio Real.* — Dédicace.

L'ouvrage est divisé en deux parties : 1º les pasos et entremeses ; 2º les pièces diverses.

1º Aquí comiençan muchos passos y entremeses muy graciosos para principio de farças y comedias.

a) Entremes de vn ciego y vn moço, y vn pobre muy gracioso.

b) Vn passo de dos clerigos, cura y beneficiado, y dos moços suyos simples.

c) Vn passo de dos ciegos y vn moço muy gracioso para la noche de Nauidad.

d) Vn passo de vn soldado y vn moro, y vn hermitaño.

e) Este es vn passo de la razon y la fama, y el tiempo para la noche de Nauidad.

2º Chacune des pièces diverses a un frontispice distinct :

a) Tragicomedia llamada Filo | mena. Agora nueuamente compuesta es muy apazible | y graciosa, en la qual se introduzen las personas si- | guientes, sacada a luz por Ioan Diamonte. [Noms des personnages, et gravures les représentant]. *Impressa en Valencia en casa de Ioan Mey. 1564. | Con licencia del sancto officio. Y priuilegio Real.*

b) Farça llamada Paliana agora | nueuamente compuesta, en la qual se introduzen las per | sonas siguientes baxo escritas : sacada a luz | por Ioan Diamonte. Año 1564. [Noms des personnages et gravures les représentant]. *Impressa con licencia del sancto officio de la Inquisicion de Va | lencia, y priuilegio.*

c) Comedia llamada Aurelia, agora | nueuamente compuesta, en la qual se introduzen | las personas siguientes : sacada a luz | por Ioan Diamonte. [Noms des personnages, et gravures les représentant]. *Impressa en Valencia, en casa de Ioan Mey, con licencia | del sancto Officio : y priuilegio por quatro años. 1564.*

d) Farça llamada Trapaçera sa- | cada a luz por Ioan Diamonte en la qual se introduzen | Ioan y Francisco rufos y Alonso Botero | Antonin y mastre Luys tasador y | las personas siguientes. [Noms des autres personnages, et gravures les représentant]. || *Impressa en Valencia en casa*

de Ioan Mey. Año. 1565. | Con licencia del sancto officio y priuilegio para quatro años.

e) Farça llamada Rosalina muy | apazible, y graciosa, agora nueuamente sacada a luz, | por Ioan Diamonte, en la qual se introdu | zen las personas siguientes : [Noms des personnages, et gravures les représentant]. Impressa en Valencia en casa de Ioan Mey. Año. 1565. | Con licencia del sancto Officio y priuilegio por quatro Años.

f) Farça llamada Florianana ago- | ra nueuamente sacada a luz por Ioan Diamonte, en la qual | se introduzen vn sacristan, vn viejo cabañero, y gonçalo | su hijo bouo, vna ninfa, y dos satyros y las | personas siguientes baxo escritas. [Noms des autres personnages, et gravures les représentant]. || Impressa en Valencia, en casa de Ioan Mey. Año. 1565. | cō licencia del santo Officio y Priuilegio Real por quatro Años.

(B. N. M. — R. 2165. L'exemplaire porte un ex-libris : « Bibliôt. de los Caros. Valencia ».) — Pour une description plus détaillée, cf. Gallardo, IV, col. 721-722, n° 4030, qui se trompe en indiquant que les deux dernières pièces sont seules datées de 1565.

Réimpressions modernes. — Dans les *Origenes*, de Moratín, sous le titre de *Los ciegos y el mozo*, on trouvera le troisième des *pasos* et *entremeses* de la *Turiana*, et, à la suite, la comédie de *Los Menemnos*.

Le théâtre profane de Timoneda a été réimprimé intégralement par la « Société des Bibliophiles valenciens » :

Obras completas de Juan de Timoneda publicadas por la Sociedad de Bibliófilos Valencianos con un estudio de D. M. Menéndez y Pelayo, director de la Real Academia de la Historia. Tomo I. Teatro profano (Las tres Comedias, La *Turiana*). Valencia, Establecimiento tipográfico Domenech, 1911.

8°, 497 pp. Tirage de 220 exemplaires. C'est à cette édition que s'appliquent tous les renvois dans notre chapitre.

Ayant suivi de près la préparation de ce volume, qui a duré une dizaine d'années, je puis indiquer comment elle s'est faite. La composition de chaque feuille se faisait à Valencia d'après une copie ayant appartenu à Cañete. D. J. E. Serrano Morales corrigeait sur place une première épreuve. La seconde épreuve était envoyée à Madrid où D. M. Menéndez y Pelayo la corrigeait en présence de l'édition princeps. L'édition complète devait comprendre trois tomes. Le second aurait réuni le théâtre religieux de Timoneda, ses poésies lyriques et une étude de Menéndez y Pelayo. Le troisième aurait été rempli par les œuvres en prose. Il est à craindre que la double mort de Serrano Morales et de Menéndez y Pelayo n'arrête une entreprise, dont la première étape avait été franchie si lentement.

LOPE DE RUEDA ET ALONSO DE LA VEGA

Ces deux auteurs ne nous intéressent qu'en tant qu'ils ont été les amis, les clients, les inspireurs de Timoneda. Il suffira de renvoyer à deux éditions qui sont elles-mêmes pourvues d'une bibliographie très complète :

Lope de RUEDA, *Obras. Edición de la Real Academia Española*. Madrid, 1908. 2 vol. 8° (*Biblioteca selecta de autores clásicos españoles*).

Alonso de la VEGA, *Tres comedias*, con un prólogo de D. Marcelino Menéndez y Pelayo. Dresden, 1905. 8°. (*Gesellschaft für romanische Literatur*, Band 6.) Nombreuses fautes d'impression dans le texte des comédies.

CHAPITRE IV

LE THÉÂTRE RELIGIEUX DANS LA SECONDE MOITIÉ DU SEIZIÈME SIÈCLE

TIMONEDA

A consulter. — Jaime MARISCAL DE GANTÉ, *Los autos sacramentales desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid, 1911, 8°. Livre superficiel et mal informé.

Textes. — 1. *Ternario sacramental* : | *En el qual se contienen tres Auctos*. || *El de la oueja perdida*. | *El del castillo de Emaus*. | *El de la Iglesia*. [Armes de l'archevêque de Ribera.] || *Tres espirituales representaciones* | *en loor del Sanctissimo Sacramento, compuestas* | *por Joan Timoneda. Representadas y dirigi* | *das al Illustrissimo, y Reuerendissimo Señor* | *don Ioan de Ribera, Patriarcha de Antiochia, y Arçobispo de Valencia, y del Consejo* | *de su Majestad etc.* | || *Impresso con licencia*. [A la fin :] || *Impressos con licécia en Valen* | *cia en casa de Ioan Nauarro*. | *Año de 1575*.

8° Pour une description plus détaillée, cf. Gallardo, IV, col. 727-728, n° 4032.

2. *Segundo Ternario Sa* | *cramental : que contiene tres Auctos* | || *El de la Fuente Sacramental*. | *El de los desposorios*. | *El de la Fee* [Armes de l'archevêque de Ribera.] || *Tres auctos muy espiri-*

tuales, | en loor del Sanctissimo Sacramento, puestos en su | perfeccion y representados por Ioan Timoneda. Dirigidos al Illustrissimo y Reuerendissimo Señor | don Ioan de Riuera Patriarcha de Antiochia, | y Arzobispo de Valencia, y del Consejo | de su Majestad. etc | || Impresso con licencia. [A la fin :] || Todos estos seys Auctos fueron vistos, y aproua | dos, y dada licencia para hauerlos | de imprimir por diuersos Doctores | diputados por el Ordinario, y sancta Inquisicion. | || Fueron impressos en Valencia en casa de Ioan Nauarro. | A costas de Ioan Timoneda mer | cader de libros. Año de 1575.

8º *Tabla de los auctos de los dos Ternarios.* — On voit par là que, dès leur publication, les *Ternarios* furent considérés comme les tomes d'un même volume.

B. N. M. — R. 9558, les deux *Ternarios* en un seul volume, qui porte un ex-libris de la Comtesse del Campo de Alange. Cf. Gallardo, IV, col. 728-732, n° 4033.

3. *Quaderno espiritual al Santissimo Sacramento y a la Assumpcion. Aucto sacramental de la Oveja perdida y otras cosas. En Valencia 1597.*

8º Cité par Ximeno, I, 73 b.

Au t. LVIII de la B. A. E. quatre *autos* de Timoneda ont été réimprimés : *La oveja perdida*, *La Fee*, *La fuente de los siete Sacramentos*, *Los desposorios de Cristo*.

Sur les rapports du castillan et du valencien au seizième siècle, le texte capital est :

Libro de alabanzas de las lenguas Hebrea Griega Latina Castellana y Valenciana. Copilado por Martin de Viziana : y consagrado al Illustre Senado de la Inclÿta y coronada Ciudad de Valencia. Impresso con Licencia.

De cet opuscule, publié en 1574, il existe un fac-similé. (B. N. M. — R. 13785.) Une réimpression en a été faite à Valencia, en 1877, par les soins du libraire Francisco Aguilar, sous ce titre fâcheusement altéré : *Alabanzas de las lenguas hebrea, griega, latina, castellana, y valenciana, copiladas por Martin de Viciano.*

FERRUZ

A consulter. — Manuel CAÑETE, *Teatro español del siglo XVI.* Madrid, 1885, 8º. (*Collección de escritores castellanos*). — Pp. 251-294, une étude sur Jaime Ferruz.

Texte. — L'*auto de Caïn y Abel* a été imprimé pour la première fois dans : Léo ROUANET, *Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI*, tome II, Barcelona-Madrid, 1901. 8°, 150-166 (*Bibliotheca hispanica*).

La pièce manuscrite, mentionnée à la fin de notre chapitre, est intitulée : *La passio de Christo, nostre Señor*, auto en tres actos y en lengua valenciana. Elle se trouve à la B. N. M. — Mss. 16295. Elle est signalée sous le numéro 2520 dans le *Catálogo de las piezas manuscritas*.

CHAPITRE V

LE THÉÂTRE UNIVERSITAIRE

LE THÉÂTRE HUMANISTE EN ESPAGNE

Le principal monument du théâtre humaniste en Espagne est un manuscrit, gardé à Madrid dans la bibliothèque de l'Académie de l'Histoire; cf. Gayangos et Vedia dans leur traduction espagnole de Ticknor, *Historia de la literatura española*, II, 543-550.

A consulter : MASSEBIAU, *Les Colloques scolaires du seizième siècle et leurs auteurs*, Paris, 1878, 131-203; — W. CREIZENACH, *Geschichte des neueren Dramas*, Halle, 1901, t. II; — une note de D. Adolfo BONILLA Y SAN MARTIN dans sa traduction espagnole de Fitzmaurice-Kelly, *Historia de la literaturâ española*, Madrid, [1901], 229, n. 2; — MOREL-FATIO, *Études sur l'Espagne*, Paris, 1904, III, 109-137; — MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, Madrid, 1910, LXXIX.

L'UNIVERSITÉ DE VALENCIA

Beaucoup de travaux ont été publiés. Le dernier en date est le seul à retenir, *Las casas de los Estudios en Valencia...*, por Vicente Vives y Liern, Valencia, 1902; excellent mémoire qui publie avec une scrupuleuse exactitude de nombreux documents.

On lira aussi sur l'Université de Valencia les pages que D. Adolfo Bonilla y San Martín lui a consacrées dans *Luis Vives y la filosofía del Renacimiento*, Madrid, 1903, 31-35.

PALMYRENO

A consulter. — Il n'existe, à ma connaissance, aucun travail, aucun article sur Lorenzo Palmyreno en dehors de la notice que Latassa lui a consacrée dans sa *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses*.

M. Domingo Gascón y Guimbao avait réuni des matériaux considérables en vue d'écrire sur l'humaniste valencien le livre dont il est digne; la mort l'a surpris en plein travail, et ses manuscrits ont dû être déposés à la bibliothèque de Saragosse.

Textes. — 1. *Tertia et ultima pars rhetoricae Laurentii Palmyreni, in qua de memoria et actione disputatur. Ad Illustrissimum dominum D. Petrum Volscium serenissimi Regis Poloniae legatum dignissimum in Hispania.* Valentiae, Ex typographia Ioannis Mey, 1566, 1 vol. 8°, 148 pages numérotées. (B. N. M. 2 exemplaires R. 15643 et R. 15923. — B. N. L. 1089 g 7, un très beau volume qui contient aussi d'autres œuvres de P., notamment la *Prima pars* et la *Secunda pars rhetoricae*, et qui a appartenu successivement à Jérónimo Martínez de la Vega, au chanoine Mayáns, à la *Biblioteca Heberiana*.) A partir de la p. 75 de la *Tertia et ultima pars*, on trouve *Fragmenta aliquot ex comædiis Palmyreni*: Préface générale des comédies et prologue de la *Comædia Lobenia*, 75-83; — *Fragmentum libri qui inscribitur Lexicon nauticum et aquatile*, 84-101; — *Fragmentum ex Sigonia comædia*, 101-117; — *Fragmentum ex comædia Octavia*, 117-137; — *Oratiuncula Valentiae habita 1563 mense Decembri*, 137-148.

2. *Phrases Ciceronis, | Hypotyposes clariss. vi | rorum, Oratio Palmyreni post reditum, | eiusdem fabella | Ænaria.* Valentiae. | Ex officina Pet. à Huete. | 1574. | 8°, 64 feuillets. La *Fabella Ænaria* se trouve fol. 46 v.-64 r. (B. N. M. — R. 17209). — Une première édition du même ouvrage (avec des variantes dans les titres) avait été publiée par le même éditeur en 1572; elle compte seulement 55 feuillets numérotés, plus un feuillet non numéroté quoiqu'imprimé au recto; la *Fabella Ænaria* n'y figure pas. (B. N. M. — R. 17450). Cf. sur ce volume Menéndez y Pelayo, *Bibliografía hispano-clásica latina*, 757. M. Menéndez y Pelayo cite un fragment du dialogue entre *el Autor* et *el Eco*, qui précède la comédie et dont Salvá (*Catálogo*, I, 474) avait déjà cité à peu près le même passage.

CHAPITRE VI

LA TRAGÉDIE PSEUDO-CLASSIQUE

Sur la tragédie espagnole aux environs de 1580 il n'y a pas, à ma connaissance, d'étude particulière. On trouvera quelques indications, spécialement sur Cueva, dans *Juan de la Cueva et son « Exemplar poético »*, par E. Walberg. Lund, 1904, 5 et suiv., et dans la *Historia de las ideas estéticas en España*, par Menéndez y Pelayo, tome III, chapitre x, *passim*.

REY DE ARTIEDA

Textes. — 1. LOS AMANTES. *Tragedia, compvesta por micer Andres Rey de Artieda. Dirigida al Illustre Señor Don Thomas de Vilanova, Mayoralazgo y legitimo successor en las Baronias de Bicornp y Quesa, etc.* [Écu de Vilanova avec la devise : IN VNO PLURA.] En Valencia, en casa de la Viuda de Pedro de Huete, 1581.

8° Pour la description complète du volume, cf. Salvá, t. I, 489-490. L'unique exemplaire qui nous reste de *Los Amantes*, est actuellement à la B. N. M. après avoir appartenu à Salvá (R. 8707).

Los Amantes ont été réimprimés à València, en 1908, par l'initiative et aux frais d'un zélé bibliophile, D. Francisco Carrères y Vallo. Le tirage limité à 51 exemplaires n'a pas été mis dans le commerce. Dans la préface dont il a fait précéder cette réimpression, le mécène déclare qu'elle a été exécutée sur une copie de D. Marcelino Gutiérrez del Caño, directeur de la B. U. V., et que les épreuves d'imprimerie ont été collationnées avec l'original par D. Francisco Lupiani Gómez, bibliothécaire à la B. N. M. Quel dommage que ces collaborateurs aient mal répondu à la confiance mise en eux ! Dès l'épître liminaire *Al illustre señor don Thomas de Vilanova* on est édifié sur leurs procédés. Une comparaison unique du texte de 1581 et de celui de 1908 suffira :

TEXTE DE 1581

Bueluo al cielo mas baxo de los siete,
do la que lleua el arco, aljaua y cinto...

TEXTE DE 1908

Vueluo al cielo mas baxo de las siete,
de la que lleua el arco, aljaua, y cnito...

Le reste à l'avenant. — Ce qui garde du prix à cette tentative, c'est une notice bio-bibliographique de Rey de Artieda ; elle est l'œuvre de D. Francisco Martí Grajales et s'appuie sur quelques documents inédits.

La partie bibliographique en est très soignée, et me dispensera d'entrer ici dans de longs détails. Je publierai très prochainement une édition critique et explicative de *Los Amantes*¹.

2. DISCURSOS, EPISTOLAS Y EPIGRAMAS DE ARTEMIDORO. *Sacados a luz por Micer Andres Rey de Artieda, Dirigidas a Don Martin, Abarca, de Castro, y de Bolea, Baron de Glamosa, Señor de la Villa de Sietamo y sus Baronias, y de Quarte y Caderete.* Con licencia, y priuilegio : En Çaragoça : Por Angelo Tauanno, Año 1605.

4^o Cf. Salvá, n^o 898 et Gallardo, IV, n^o 3597. (B. N. P. — Yg 51.) 2 exemplaires à la B. U. V.

L'ouvrage se divise en quatre parties : 1^o les *Discursos*, qui traitent des sujets les plus divers; tous sont écrits en octaves, sauf l'*Epitalamio quando se juraron los Illustrissimos Marques de Labañeza y doña Maria de la Cueva*; 2^o les *Epístolas*, toutes écrites en tercets; 3^o les Sonnets et *Epigramas*, au nombre de 61, parmi lesquels quelques-uns sont traduits de Pétrarque, Serafino dall' Aquila, Sannazar et Luigi Alamanni; 4^o les *Obras Espirituales*.

3. Collaboration au *Cancionero de la Academia de los Nocturnos*. Artieda a lu des poésies de sa manière dans presque toutes les séances que l'Académie a tenues en 1593, depuis celle du 13 janvier jusqu'à celle du 29 décembre. Sa contribution comprend :

Trois *Glosas*;

Des *Estanças* (à la muerte de Lucrecia);

Une *Sátira* (*La primera carta que escribió Artemidoro à Leonardo*);

Un récit épique (*Justa que hubo en Paris en el año 700 por la cual Doñalda se enamoró del conde Orlando*).

1. Il ne sera pas inutile d'indiquer dans quelle bibliothèque les érudits, curieux d'instituer une comparaison entre Artieda et Juan Pérez de Montalván, pourront lire la comedia de ce dernier, intitulée : *Los amantes de Teruel*. Elle a été publiée pour la première fois dans *Primero tomo de las Comedias del Dr. Juan Pérez de Montalván*, Madrid, 1635. Cette édition est extrêmement rare. Je l'ai cherchée vainement dans les bibliothèques publiques de Madrid, Londres, Paris et Valencia. D. Emilio Cotarelo y Mori en possède un exemplaire, mais incomplet et auquel il manque précisément *Los amantes de Teruel*. Après bien des recherches, mon élève, M. Frédéric Bonnet, professeur au Collège de Thiers, qui préparait un mémoire sur cette pièce, a retrouvé un exemplaire de ce *Tomo primero*, édition de 1635, à la Bibliothèque universitaire de Rennes.

La seconde édition, Alcalá, 1638, se trouve à la B. N. P. (Yg 217). La troisième édition, Valencia, 1652, se trouve à la Bibliothèque de l'Arsenal (12263 bis BL.)

Sept sonnets, que Artieda a insérés dans les *Discursos, Epistolas y Epigramas de Artemidoro*.

Une dissertation en prose, *Discurso de armas y timbres*.

4. Artieda a inséré quelques poésies dans des livres publiés par des amis. La plupart de ces poésies appartiennent à la catégorie des éloges liminaires que chaque auteur en ce temps-là imprimait au début de ses ouvrages. M. Martí Grajales cite dans sa *Bibliographie* trois ouvrages que Artieda a patronnés de cette manière, notamment *La hija de Celestina*, de Salas Barbadillo, Zaragoza, 1612. J'en ajouterai un quatrième : *El solitario poeta*, du licencié Alonso la Sierra, Zaragoza, 1605.

Dans *El prado de Valencia*, de Gaspar Mercader, Valencia, 1600, plusieurs poésies de Artieda ont été imprimées, notamment le fameux sonnet *Contra la esperanza*.

En outre des œuvres dramatiques dont il a été parlé au cours de ce chapitre et qui paraissent perdues, *Amadís de Gaula*, *El principe constante*, *Los encantos de Merlin*, les bibliographes valenciens attribuent à Rey de Artieda deux œuvres inconnues :

Octavas a la venida de la Magestad del Rey Don Felipe nuestro Señor a la insigne Ciudad de Valencia. En la misma Ciudad por la Viuda de Pedro de Huete, 1586. 8° (Ximeno, I, 263).

D'autre part, le Père Rodriguez dans sa *Biblioteca Valentina* assure que les poésies suivantes sont restées inédites : « Libro de *La vanidad del mundo* en octavas ; *Tratado de Cartas Misivas* ; Libro de *Sonetos á diferentes asuntos* ; y *Obra espiritual* en quintillas. » Je crois que Rodriguez se trompe. L'énumération qu'on vient de lire correspond exactement aux quatre parties des *Discursos, Epistolas y Epigramas de Artemidoro*. Il nous a donné pour un manuscrit ce qui était en réalité un livre depuis longtemps imprimé.

III. — VIRUÉS

A consulter : *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, Zweiter Band, Berlin, 1860. 139-163, Freiherr von Münch, *Virués' Leben und Werke*.

Textes. — I. Les œuvres dramatiques de Virués se trouvent toutes dans le volume suivant :

Obras | tragicas | y liricas del | capitan Cris- | toual de Virués.
| *Las tragedias que en este libro se | contienen, se veran en la | hoja*

siguiente. | Año [écusson] 1609. | Con privilegio. | En Madrid. Por Alonso Martin. | A costa de Esteuan Borgia, Mercader de Libros.

[f. 2 r.] Tabla de las Tragedias, que en este libro se contienen. Erratas.

[f. 2. v.] Tassa.

[f. 3 r. et v.] Aprouacion i licencia de Milan [26 juin 1604].

[f. 4 r.] Aprouacion del Ordinario de Madrid [30 juin 1608]. .

[f. 4 v.] Aprouacion del Padre Presentado Fray Iuan Bautista.

[f. 5 r.] Suma del priuilegio.

[f. 5 v. et 6 r.]

Discreto Lector.

En este libro ai cinco Tragedias, de las cuales las cuatro primeras estan compuestas auiendo procurado juntar en ellas lo mejor del arte antiguo, i de la moderna costumbre, cõ tal concierto i tal atencion a todo lo que se deue tener, que parece que llegan al punto de lo que en las obras del teatro en nuestros tiẽpos se deuria vsar. La vltima Tragedia de Dido, va escrita toda por el estilo de Griegos i Latinos con cuydado i estudio. En todas ellas (aunque hechas por entretenimiento i en juuentud) se muestran eroicos i graves exemplos morales, como a su grave i eroico estilo se deve, i no menos se ve esta intencion en las obras Liricas, pues assi mesmo miran todas al punto que los versos piden de mezclar lo util con lo dulce, como lo hizo el Autor en su libro de Monserrate, lee felicemente.

[f. 6 v. et 7 r.] La gran Semiramis. tragedia. Figuras que hablen.

[f. 7 v. et 8 r.] Prólogo [en vers].

[f. 8 v.] La ortografia que lleua este libro se puso a persuasión del autor del, y no como en la imprenta se vsa.

Tout ce qui précède, forme une feuille d'imprimerie de 8 feuillets. Signature || 1, || 2, etc. — A partir de la *Jornada primera* les feuillets du livre sont numérotés 1, 2, 3, etc. Les signatures de chaque feuille sont A, B, C, etc.

Les tragédies se succèdent dans l'ordre suivant :

1º *La gran Semiramis*, f. 1.

2º *La cruel Casandra*, f. 44.

3º *Atila furioso*, f. 84.

4º *La infeliz Marcela*, f. 120.

5º *Elisa Dido*, f. 159.

Du f. 204 au f. 278 v. se trouvent les *Obras liricas*.

8º Cf. Gallardo, IV, nº 4341. Salvá (I, 561) suppose que l'édition de Madrid, 1609, a été précédée d'une édition de Milan, 1604. La B. N. M. possède cinq exemplaires de ce volume : R. 2403, R. 8345, R. 10755, T. 4274, T. 9053.

La *Semiramis* a été reimprimée à Leipzig, en 1858, 8º, avec une préface en anglais.

II. Les œuvres non dramatiques de Virués comprennent :

1. EL MONSERRATE. *Al Principe nuestro Señor* [armes du Roi]. Con privilegio. — En Madrid, por Querino Gerardo. Año 1588. A costa de Blas de Robles librero del Rey N. S. [A la fin :] En Madrid, en casa de Querino Gerardo. Año de 1587.

8°, 192 f., plus 8 de préliminaires. Texte du poème en 20 chants. L'impression de l'ouvrage était achevée le 11 décembre 1587.

Seconde édition, Madrid, 1601.

Troisième édition, revue et corrigée, sous ce titre : *El Monserrate segundo*. Milan, por Gratia-Dio Ferioli, 1602, 8°.

Quatrième édition, Madrid, 1609. Réimpression de la précédente.

Au dix-neuvième siècle, *El Monserrate* a été réimprimé à l'imprimerie de Sancha en 1805 par les soins de Agustín Bonacasa, qui écrivit un *Discurso preliminar* et corrigea le texte de Virués.

Réimpression au tome XVII de la B. A. E., tome I de *Poemas épicos*, Madrid, 1854. L'éditeur, Cayetano Rossell, déclare suivre le plus souvent le texte de Bonacasa.

Autre réimpression : *El Monserrate*, del capitán Cristóbal de Virués. Barcelona, 1884. (Collection *La verdadera ciencia española*.) Con censura de la Autoridad Eclesiástica. — Édition sans aucune valeur, mais qui prouve que l'autorité ecclésiastique reconnaît encore au *Monserrate* une valeur d'édification.

2. Quelques très rares poésies de circonstance, par exemple deux sonnets et une ode dans *Jornadas para el cielo*, compuesto por fray Christoual Moreno, Zaragoza, 1580. Cf. Juan CATALINA GARCÍA, *Ensayo de una tipografía complutense*, Madrid, 1889, n° 798.

CHAPITRE VII

LE MILIEU VALENCIEN

Ce chapitre a été écrit principalement d'après des documents inédits, qui sont indiqués avec précision dans les notes. Pour les sources imprimées, cf. la bibliographie générale.

CHAPITRE VIII

L'APPARITION DE LA COMEDIA

LES CONCOURS POÉTIQUES

Il serait impossible de dresser un tableau complet des concours poétiques qui ont eu lieu à Valencia au début du dix-septième siècle. On peut du moins signaler les principaux :

1. *Relacion de las fiestas que el Arzobispo y Cabildo de Valencia hicieron en la traslacion de la reliquia del glorioso San Vicente Ferrer a este santo templo*. Sacada a luz... por el Doctor y Canonigo Francisco Tarrega. Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, 1600. La *justa* comprend ici deux séries de pièces, les unes *en honor del Santo y sin opción á premio*, les autres qui ont été écrites *optando á los premios*. [Bibl. Churat, à la Mairie de Valencia.]

2. *Justas poeticas hechas a devocion de Don Bernardo Catalan de Valeriola*. Valencia, en casa de Juan Chrysostomo Garriz, 1602. Trois concours célébrés à trois jours différents dans trois locaux différents (une église, un monastère, l'hôtel de l'organisateur). Les sentences sont toutes de Tarrega [B. U. V.].

3. *Relacion de las famosas fiestas que hizo la ciudad de Valencia a la canonizacion del bienaventurado S. Raymundo de Peñafort en el conuento de Predicadores*. Por el padre Fr. Vicente Gomez. Valencia, en casa de Juan Chrysostomo Garriz, 1602. Les fêtes durèrent huit jours, et elles se terminèrent par un concours de poésies. [B. U. V.]

4. *Verdadera relacion de la vida, muerte y hechos milagrosos del bendito P. F. Domingo Anadon, portero y limosnero del Conuento de Predicadores de Valencia*. Van añadidas cosas muy notables con vna justa poetica, que en su alabança se tuuo el año 1606. Por el P. F. Vicente Gomez, Dotor en Theologia y Lector de Prima en el proprio Conuento. Valencia, junto al molino de Rovella, 1607. 351 p.; la *justa* occupe de la p. 278 à la fin. [B. U. V.]

5. *Fiestas que la insigne ciudad de Valencia ha hecho por la Beatificacion del Santo Fray Luys Bertran. Junto con la Comedia que se represento de su vida y muerte, y el Certamen Poetico que se tuuo en el Conuento de Predicadores, con las obras de los Poetas*

y *Sentencia...* Por Gaspar Aguilar. Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, 1608. [B. U. V.]

6. *Solenes i grandiosas Fiestas que la... Ciudad de Valencia a echo por la beatificacion de su santo Pastor i Padre D. Tomas de Villanueva.* Por Geronymo Martinez de la Vega. Valencia, Felipe Mey, 1620.

7. *Solenes y grandiosas fiestas que la... Ciudad de Valencia ha hecho por el nuevo Decreto que la Santidad de Gregorio XV ha concedido en favor de la inmaculada Concepción de Maria madre de Dios. Con el decreto de su Santidad y el Certamen poetico.* Por Iuan Nicolas Creuhades. Valencia, Pedro Patricio Mey, 1623. B. N. P.

Qu'il y ait eu d'autres concours en dehors de ceux-là, il n'en faut pas douter. On lit par exemple dans le *Dietario* de Vich, 144-145 : « Agosto, 1629. — Viernes á 24 comenzaron las fiestas de la invencion del cuerpo de san Pedro Nolasco, fundador de la orden de la Merced... Jueves á 30 predicó el P. Fr. Juan Baut^a Arnal, prior del Carmen, y por la tarde se leyeron pohesias en el claustro. » Mais comment retrouver le souvenir de tous ces concours, aussitôt oubliés qu'organisés ?

LES ACADEMIES

Sur l'*Académie des Nocturnes*, cf. Salvá, *Catálogo*, I, n° 156, 57-83. Le ms. du *Cancionero* se trouve à la B. N. M.; une restauration maladroite l'a condamné à une disparition prochaine. Personne encore n'a remarqué que ce ms. est incomplet; au t. III il manque 2 feuillets qui seraient numérotés 4 et 5. Le *Cancionero* n'a jamais été imprimé intégralement. Salvá en a publié, soit dans son *Catálogo*, soit dans un tirage à part quelques pièces, et cette publication, réimprimée à Valencia en 1905 avec des additions par M. Martí Grajales, a été continuée par le même éditeur. L'ensemble forme 4 volumes petit in-8°, tirés le premier à 200, les trois autres à 300 exemplaires. (Valencia, imprenta de F. Vives y Mora¹, 1905-1906-1912, á costa de Manuel Berenguer y Molera.) Sur les conditions dans lesquelles les publications de Salvá et de Martí ont été faites, je me permets de renvoyer à mon compte rendu du *Bulletin hispanique*, VIII, 312.

Tout ce que nous savons de l'*Académie des Adorants*, nous est révélé par Boyl dans son livre rarissime *Segunda parte de la Sylva*

1. Le tome IV et dernier, publié en 1912, porte : Imprenta Hijos de F. Vives Mora. A la fin se trouvent une table des matières et un index alphabétique, qui s'appliquent à l'ensemble de la publication.

de los versos y loas de Lisandro, Valencia, 1600. Le prologue, qui a 32 pages, est tout entier consacré à cette Académie.

Sur les *Montagnards du Parnasse*, cf. Salvá, *Catálogo*, I, 60.

Dans la *Revista de Valencia*, I, 441, on trouvera un article de J.-E. Serrano Morales, *Noticia de algunas academias que existieron en Valencia durante el siglo XVII*. Il ne s'agit guère que de la seconde moitié du dix-septième siècle.

LOPE DE VEGA A VALENCIA

I. — Le poème de Lope sur les fêtes de Denia est intitulé : *Fiestas de Denia al Rey Catholico Felipe III de este nombre. Dirigidas a la Exc^{ma} Señora Doña Cathalina de Zuñiga, Condesa de Lemos, Andrada y Villalva, Virreyna de Napoles*. Par Lope de Vega Carpio, Secretario del Marques de Sarria. Impressas en Valencia en casa de Diego de la Torre. Año 1599. — Réimprimé par Sancha au tome III des *Obras sueltas* et, de nos jours, par Roque Chabás, dans sa revue *El Archivo*, t. I, avec un commentaire historique.

II. — La bibliographie des fêtes valenciennes de 1599 a été dressée plusieurs fois, notamment par Barrera, *Nueva biografia*, 80-81 n., et par Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*.

Sans prétendre compléter ou rectifier leur travail sur tous les points où il y aurait lieu, il convient de décrire ici avec précision l'opuscule de Confaloniero et le ms. de Gaona, qui sont deux sources importantes et inconnues pour l'histoire de ce temps :

1. La brochure de Confaloniero, plagiée par Mateo Luján de Sayavedra, appartient à la bibliothèque Serrano Morales :

Relación del | aparato qve se | hizo en la civdad de | Valencia para el recebimiento de la Se- | renissima Reyna Doña Margarita de Au | stria desposada con el Catholico y po- | tentissimo Rey de España Don | Phelipe Tercero deste | nombre. [Ecu.] Vendense en casa de Francisco Miguel a la calle | de Caualleros. [A la fin :] En Valencia, | En casa de Pedro Patricio Mey | junto a S. Martin | . 1599.

16 feuillets, probablement numérotés sans qu'on puisse l'affirmer, l'exemplaire ayant été rogné.

Au revers du titre, la note suivante :

Al lector. Aviendo llegado a mis manos esta relacion de la entrada de la serenissima Reyna nuestra señora en esta Ciudad de Valencia, con todas las fiestas que se hizieron por vna semana entera, me parecio

tan curiosa y tan verdadera y puntual, que la he querido imprimir para publica comodidad de todos, y honrra deste Reyno; y tambien para que se sepa quien la compuso, que es el Doctor Iuan Bautista Confaloniero Secretario del Illustrissimo y Reuerendissimo Señor Don Camilo Caetano Patriarca de Alexandria, Nuncio y Colector de su Santidad en en estos Reynos. Lease con diligencia que se gustara della.

Francisco MIGUEL.

Cf. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1905, II, 422.

Sur Gianbattista Confalonieri, qui fit deux voyages en Espagne et en Portugal, l'un de 1593 à 1597, l'autre de 1598 à 1600, cf. le *Spicilegio Vaticano*, t. I. (B. N. P. -8°, Z 11856.)

2. — Le ms. de Felipe de Gaona est conservé à la B. U. V. :

Libro copioso i muy verdadero | del cassamiento y boda de las Magestades del Rey de | España don Phelippe tercero con Doña Margarita | de Austria en su ciudad de Valencia de Aragon y de | las solemnnes entradas que se les hizieron en ella...

A la fin : « Empessose a tresladar y escreuir este presente libro, sacado de otro libro su Borrador, el primero de Junio Año 1600. Y acabosse de trasladar y componer de la manera questa por sus capitulos el hultimo dia del mes de henero 1602. »

Du f. 746 au f. 758, table des matières. Le f. 758 v., les f. 759 et 760 sont garnis de gravures sur bois (portraits et écus) qui y ont été collés. Puis viennent 13 f. non numérotés qui sont une sorte d'appendice : on y trouve notamment des vers en l'honneur de D. Juan de Austria.

Ce gros volume est en mauvais état, l'encre ayant rongé de nombreux feuillets. L'incorrection du style et de l'orthographe dénote un esprit peu cultivé, préoccupé de se montrer copieux plutôt que disert. Cette énorme compilation n'en renferme pas moins force détails curieux, notamment sur Lope de Vega.

Au début du ms., sur la seconde des sept feuilles blanches par lesquelles le volume commence, on lit d'une autre écriture :

« Con licencia del M. R. P. M. Ex. Provl y Prior Fr. Vicente Lleonart deposité en esta Libreria este Tomo MS. original compuesto por Felipe de Gaona, reservandome la facultad de extraherlo quando lo necesite.

Fr. Bartolome RIBELLES, mro y bibliotec. »

Le ms. a appartenu, au dix-huitième siècle, à Ximeno, l'auteur des *Escritores del Reino de Valencia*. En effet, au début d'un recueil factice qui appartient à la bibliothèque Serrano Morales, et qui contient

les poèmes de Lope et de Aguilar sur les fêtes de 1599, on lit cette note manuscrite :

« Felipe de Gaona escribió mui por menudo el *cassam^{to} i Boda del Rei Dⁿ Felipe III con D^a Margarita de Austria en Val̄a* : assi le intituló. Trae las cartas con q^e el Rei significó a Val̄a su voluntad etc. en un tomo MS. en 4 mui abultado; i alli los cantos impresos en este Libro. Prestóme el ms. el D^r V^{te} Ximeno. 17 Mar. 1749.

Dr SALES [signé]. »

Puis cette note complémentaire :

« Dirige la obra a Dⁿ Juan Alonso de Pimentel, conde de Benavente, día 21 de Enero 1602. I trata de los sucesos que pasaron mientras sus Magestades i Altezas estuvieron por estos Reinos de la Corona de Aragon el año 1599. En las 13 ojas del Prologo lleva resumido todo el libro que es mui recio; i al fin de el se llama natural de Val̄a. Ximeno, t, I, p. 208.

SALES [signé]. »

D. Agustín Sales était *chroniqueur* de la cité de València : on s'explique donc le zèle qu'il montrait à s'enquérir de tous les documents valenciens. Des mains de Ximeno le ms. passa à celles d'Orellana, lequel dans son œuvre inédite *Valencia antigua y moderna*, conservée à la B. U. V., écrit au t. II, f. 600 v. :

« y entre otros infinitos Phelipe Gaona que historio las fiestas muy individualmente celebradas por este motivo en Valencia cuyo libro quedo MS. y le cita Ximeno y aora añado que para en mi poder. »

Signalons enfin qu'une relation fort rare, celle de Francisco Coraliego, *Relación de las fiestas y casamientos del Rey don Felipe III*, pourra être consultée à Madrid à la *Biblioteca particular de S. M. el Rey*, varios impresos, n^o 44.

III. — Le volume le plus précieux et le plus rare auquel les fêtes de 1599 aient donné occasion, c'est incontestablement celui intitulé : *Romance á las venturosas bodas*, dont l'auteur était Lope de Vega. On ne peut considérer comme *unique* l'exemplaire appartenant à la bibliothèque Serrano Morales. Salvá et le marquis de Heredia en ont successivement possédé un autre exemplaire (n^o 2005 du Catalogue Heredia). Cependant D. José Serrano Morales avait reçu le sien des héritiers de l'érudite Mayáns, et, dès le dix-huitième siècle, la seule réimpression qui ait été faite du romance à cette époque, celle de Sancha, avait été établie sur l'exemplaire Mayáns. La B. A. E. de Rivadeneyra a reproduit le romance, t. XXXVIII, 255, d'après Sancha, de sorte qu'ici encore nous remontons à une source unique. Aucune des grandes bibliothèques

où j'ai pu pénétrer en Espagne, en France ou en Angleterre ne possède ce précieux volume. Mieux que toutes les descriptions, le fac-similé ci-dessous donnera une idée de l'élégant frontispice :

Huius non meminit Nicolaus Antonius.

ROMANCE
A LAS VENTV
rosas bodas que se celebraron en
la Insigne Ciudad de
Valencia.

¶ Va nombrando todos los Grandes que se hallaron en ella debajo de nombres
Pastoriles.

Compuesto por Lope de Vega Carpio.



CON PRIVILEGIO.

Vendenfe en casa de Iuan Mora,
junto a Sancta Tecla.

La note manuscrite *Huius non meminit Nicolaus Antonius* est de l'écriture du chroniqueur de Valencia, D. Agustín Sales, auquel le volume avait appartenu avant de passer à Mayáns. C'était une habitude de Sales d'inscrire en latin, au début des livres ou des mss. de sa

bibliothèque, une référence à Nicolas Antonio; cf. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1903, t. II, 66.

A la fin : Impreso con licencia en Va- lencia en casa de Diego de la Torre, a la plaça de Vilarasa. Año | de 1599. — 8°, 8 feuillets non numérotés.

Le volume comprend : 1° le *Romance*; 2° un *Soneto al Rey nuestro Señor*; 3° le romance *Tirad, fidalgos, tirad*, qu'on trouvera, avec des variantes, dans le *Romancero general*, de Durán, B. A. E., t. X, n° 857, et qui a été imprimé ici, par Diego de la Torre, pour utiliser les pages disponibles. Ce romance est d'ailleurs l'œuvre de Lope de Vega, et la scène qu'il commémore s'est déroulée dans la *huerta* de Valencia; ainsi s'explique qu'il ait été choisi.

Les réimpressions du *Romance á las venturosas bodas*, aussi bien celle de Sancha que celle de Rivadeneyra, sont incorrectes et dépourvues de tout commentaire.

LES RECUEILS VALENCIENS DE COMEDIAS

I. — DOZE COMEDIAS FAMOSAS.

J'ai indiqué dans le texte du chapitre que trois éditions de ce recueil ont été publiées, en 1608 à Valencia, en 1609 à Barcelone, en 1614 à Madrid. Pour la description détaillée de chacune d'elles, cf. Barrera, 677-678.

On trouvera : l'édition de 1608 à la B. N. P. Yg 213; à la Bibliothèque municipale de Toulouse; — l'édition de 1609 à la Bibliothèque particulière de S. M. le Roi à Madrid, IX-I-L. et à la B. N. L. C 63 b 49; — l'édition de 1614 à la B. N. P. Yg 214. En outre, la B. N. M. possède deux exemplaires R. 10644 et R. 11769 sans que je puisse dire au juste à quelle édition ils appartiennent.

Je me borne à décrire ici l'édition de 1608 :

Doze comedias famosas de quatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia. Dedicadas a dō Luys Ferrer y Cardona, del habito de Santiago, Coadjutor en el oficio de Portantvezes de General Gouvernador desta Ciudad y Reyno, y señor de la Baronia de Sot. [Armes] Con privilegio. En Valencia por Aurelio Mey 1608. Vendense en casa Iusepe Ferrer Mercader de libros delante la Diputacion, y a su costa.

Privilège, signé du Marquis de Caraçena le 30 août 1608. — Censure par Gaspar Escolano en date du 29 août 1608. — Imprimatur ecclésiastique du 30 août 1608. — Dédicace de Aurelio Mey, en tercets, à D. Luys Ferrer y Cardona.

[Table des matières :] Las Comedias que van en el libro son las siguientes.

DEL CANONIGO TARREGA

<i>El Prado de Valencia.</i>	<i>La Sangre leal de los Montañeses de</i>
<i>El Esposo fingido.</i>	<i>Nauarra.</i>
<i>El Cerco de Rodas.</i>	<i>Las Suertes trocadas y torneo ventu-</i>
<i>La Perseguida Amaltea.</i>	<i>roso.</i>

DE GASPAR AGUILAR

<i>La Gitana melancolica.</i>	<i>Los Amantes de Cartago.</i>
<i>La Nuera humilde.</i>	

DE DON GUILLEM DE CASTRO

<i>El amor constante.</i>	<i>El Canallero bouo.</i>
---------------------------	---------------------------

DE MIGUEL BENEITO

El Hijo Obediente.

En outre des comedias énumérées, dont quelques-unes sont précédées de leur *loa*, le volume contient :

A la fin de *La nuera humilde*, deux poésies de Aguilar en *décimas*;

A la fin de *El amor constante*, une poésie en *redondillas*, *Disputa entre El y Tu*, et une *Boda pastoril*, dans laquelle cinq sonnets sont insérés.

A la fin du volume, « *Entremes del maestro de escuelas*. Los que hablan en el son estos : Girimia Viejo, Periquito Criado, Lorenzo Bouo y moço de Girimia, El Maestro de Escuelas, y dos o tres que hagan los mochachos. »

II. — NORTE DE LA POESIA ESPAÑOLA.

Se trouve à Paris à la Bibliothèque de l'Arsenal 12208, et à la B. N. M., 3 exemplaires : U. 10788, T. 10810, R. 12280.

Norte de la Poesia Española, ilustrado del Sol de doce Comedias (que forman Segunda parte) de laureados poetas Valencianos, y de doce escogidas Loas y otras Rimas a varios sugetos, sacado a Luz. Ajustado con sus originales por Aurelio Mey, dirigido a Doña Blanca Ladron y Cardona, hija primogenita de don Iayme Ceferrino Ladron de Pallas, Conde de Sinarcas, Vizconde de Chelba, Señor de Beniarbeck y Beniomer y Señor de Payporta. Año 1616. Con Privilegio. Impreso en Valencia; En la Impresion de Felipe Mey, junto a S. Iuan del Hospital. A costa de Iusepe Ferrer, Mercader de libros delante la diputacion.

Privilège du 7 avril 1616 — Censure du 5 avril. — Imprimatur du 6 avril.

Comedias contenues dans le volume :

DE TÁRREGA

El Cerco de Pavia.
La Duquesa constante.

La fundacion de la Orden de Nuestra Señora de la Merced.

DE AGUILAR

El Mercader amante.
La Fuerza del interes.
La Suerte sin esperanza.

El gran Patriarca don Juan de Ribera.

DE RICARDO DE TURIA

El triunfante Martirio de San Vicente.
La beligerera Española.

La Burladora burlada.
La fe pagada.

DE DON CARLOS BOYL

El Marido asegurado.

En outre, pour utiliser les feuillets disponibles à la fin de chaque *comedia*, on a inséré quelques poésies :

1^o [Après *El Cerco de Pavia*, de Tárrega,] Coplas para cantar. Elles célèbrent le siège de Saint-Quentin par Philippe II.

2^o [Après *El Mercader amante*, de Aguilar,] Coplas para cantar. Il s'agit d'un certain Juan, qui exerce successivement plusieurs métiers sans réussir dans aucun (esgrimidor, poeta, comediante, aprendiz de tauernero, sacristan, — il s'offre pour pagezico aux dames, et, rejeté, menace d'aller se faire tuer à la guerre); la strophe la plus intéressante est celle sur le poète :

Luego en ser Poeta dio,
de coplas al mundo hartaua :
el mismo se las cantaua :
y aun alguna vez pago
a quien se las escuchaua.
El triste quedo empeñado
al cabo deste Abece,
poeta necesitado.
Pues dime porque. Yo te lo dire :
porq̃ ha perdido mas q̃ no ha ganado.

3^o [Après *la Fuerça del interes* de Gaspar Aguilar] : A). A vn desden, octauas de Ricardo de Turia. 4 octavas, très banales. B) Del mismo Autor soneto : Jacob ne doit pas se plaindre de la rigueur de Laban avant de lui donner Lia, car, s'il l'a fait attendre, c'est pour mieux le récompenser; celui qui peut se plaindre de la rigueur de son étoile, c'est celui qui n'obtient aucune récompense.

4^o [Après *la Belligera Española*, de Turia]. De vn Galan a vna Dama Cortesana, que por serlo sin recelo de la Justicia se caso con un page llamado Leon.

5^o [Après *la Duquesa constante* de Tárrega], Laureola de los Poetas Romancistas Iuezes de obras ajenas por autoridad propia.

6^o [Après *la Fe pagada*, de Turia]. Tres famosas Chaconas para cantar.

7^o [Après *la Fundacion de la Orden de la Merced*, de Tárrega], deux sonnets sans titre ni indication d'auteur : A) commence : Ya me canso, Señora, de cansarte. B) (avec estrambote) commence : Tanto mi pena acaba el sufrimiento.

8^o [Après *San Vicente Martir*, de Turia], A) Six octavas *A San Vicente Martir*. B) Al mismo sugeto, sonnet. Commence : Dar al traues la Naue combatida.

A la B. N. M (R. 4504-05) et à la B. N. L (11725 cc 10) on a réuni un exemplaire des *Doze comedias* et un exemplaire du *Norte* pour en former, sous la même cote, une sorte de collection des dramaturges valenciens en deux tomes.

L'Apologético de las Comedias Españolās par Ricardo de Turia et le *Romance* de Boyl *á un licenciado que deseaba hacer comedias* ont été imprimés pour la première fois dans le *Norte de la poesia española*. On les trouvera dans la B. A. E., t. XLIII, xxiv-xxvii. M. Morel-Fatio en a donné une excellente édition dans le *Bulletin hispanique*, t. IV, 44 sq.

CHAPITRE IX

TARREGA ET AGUILAR

I. — TARREGA

A consulter. — Sur la vie et les œuvres de Tárrega, on consultera avec profit une publication de l'*Ateneo científico, literario y artístico de Valencia* :

El canónigo Francisco-Agustín Tárrega, estudio biográfico-biblio-

gráfico leído en la solemne sesión apologética celebrada el día 25 de mayo de 1889 por el socio D. Joaquín Serrano Cañete. Valencia, 1889, imprenta de José Ortega.

Textes. — I. Œuvres diverses :

1. *Relacion de las fiestas que el Arzobispo y Cabildo de Valencia hicieron en la translacion de la Reliquia del glorioso San Vicente Ferrer a este santo templo.* — Sacada a luz por su devocion y mandamiento por el Doctor y Canonigo Francisco Tarrega y dirigida a los ilustrisimos y excelentisimos señores condes de Benavente, que Dios guarde. Con licencia. — Impreso en Valencia en casa de Pedro Patricio Mey, junto a San Martin, 1600. Vendese en casa de Gabriel Hernandez, librero en la Correria vieja.

Le privilège est du 28 août 1600. Le livre contient 123 poésies de divers auteurs. Comme il a trait à une relique de saint Vincent Ferrer et que cette relique était une côte, il est désigné par les bibliophiles valenciens sous le nom de *La costella*.

2. Quelques poésies dans *El prado de Valencia*, de Gaspar Mercader, Valencia, 1600 (Réimpression au t. XI de la *Bibliothèque méridionale*, Toulouse, 1907).

3. Quelques poésies dans *Justas poéticas hechas á devoción de D. Bernardo Catalán de Valeriola*. Valencia, 1602.

4. Enfin les poésies qui représentent la contribution de Tárrega à l'Académie des Nocturnes, ont été publiées par M. Martí Grajales dans les quatre volumes de son *Cancionero*, déjà cité dans notre bibliographie, p. 683.

II. — Œuvres dramatiques :

Dans les *Doze comedias famosas de quatro poetas de Valencia*, Valencia, 1608, Tárrega est représenté par :

1. *El prado de Valencia* ;
2. *El fingido esposo* ;
3. *El cerco de Rodas* ;
4. *La perseguida Amaltea* ;
5. *La sangre leal de los montañeses de Navarra* ;
6. *Las suertes trocadas y torneo venturoso*.

Dans le *Norte de la poesia española*, Valencia, 1616, on trouve de lui :

7. *El cerco de Pavia y prision del Rey de Francia* ;
8. *La duquesa constante* ;
9. *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced por el rey D. Jaime*.

Dans *Flor de las comedias de España, de diferentes Autores. Quinta parte. Recopiladas por Francisco de Avila... Año 1616. En Barcelona, en casa de Sebastian de Cormellas* (B. N. M. — R. 13 856) il y a une pièce de Tárrega :

10. *La enemiga favorable.*

Enfin, une de ses œuvres dramatiques a été publiée isolément :

11. *Auto sacramental del Colmenar.* Compuesto por el Dr Tárrega, canonigo de la Santa Iglesia de Valencia. Impreso con licencia, en Salamanca, por Antonia Ramirez viuda. Y por su original, en Sevilla, por Bartolome Gomez, a la carcel real, año 1616. En-4°, 12 f.

Salvá déclare avoir possédé une édition *suelta* de la comedia *El prado de Valencia* (*Catálogo*, I, 486). Je ne suis pas sûr, quoi qu'il en dise, que sa *suelta* ne soit pas tout simplement une coupure du volume *Doze comedias famosas*.

Quatre comedias de T. ont été réimprimées de nos jours : *El prado de Valencia*, *La sangre leal de los montañeses de Navarra*, *La duquesa constante*, *La enemiga favorable*. On les trouvera au t. XLIII de la B. A. E.

La B. N. M. (R. 18081) possède un curieux volume, dont le titre, écrit à la main, indique : *Comedias del Dr Francisco Tárrega. Coleccion (sic) espezial formada por D. C [ayetano] A [lberto] de la B [arrera]. Tomo 1º. Madrid 1861*. C'est un recueil factice comprenant huit des comedias du chanoine. Trois d'entre elles sont des coupures du *Norte de la poesia española*, trois autres des coupures du tome XLIII de la B. A. E., deux enfin des coupures des *Doze comedias famosas*, Madrid, Serrano de Vargas, 1614.

La prétendue comedia de Tárrega, *Los moriscos de Hornachos*, a été imprimée par miss C. B. Bourland, en 1904, dans *Modern Philology*, publication de l'Université de Chicago.

II. — AGUILAR

A consulter. — Un article de Luis María Arigo dans la *Revista de Valencia*, t. II (1882), 97-117, et une notice de D. Francisco Martí Grajales, publiée d'abord dans son *Cancionero de la Academia de los Nocturnos, segunda parte*, Valencia, MCMVI, 167-206, et publiée pour la seconde fois dans la réimpression des *Fiestas nupciales* procurée en 1910 par D. Francisco Carreres. La notice en vue de cette réédition a été corrigée et complétée d'après un article que j'ai moi-même publié dans le *Bulletin hispanique*, VIII, 1906, 393 sq.

Textes — I. Œuvres diverses :

1. *Fiestas Nupciales que la Ciudad y Reyno de Valencia han hecho en el felicissimo casamiento del Rey don Phelipe nuestro señor III. desté nombre con doña Margarita de Austria Reyna y señora nuestra.* Dirigidas al Conde don Jayme Zeferino Ladron de Pallas Vizconde de Chelva. Por Gaspar Aguilar su Secretario. En Valencia en casa de Pedro Patricio Mey. 1599. Vendese en casa de Agustin Aguilar en el mercado al lado de las gradas de la Lonja.

8°. 8 feuillets préliminaires, où se trouve notamment un sonnet de D. Guillén de Castro. 135 p. numérotées. A la p. 136 et aux trois suivantes quatre sonnets de divers auteurs, parmi lesquels D. Carlos Boyl.

Cet ouvrage a été luxueusement réimprimé en 1910 aux frais du bibliophile valencien D. Francisco Carreres. La réimpression est précédée d'une préface de l'éditeur et d'une notice bio-bibliographique sur Aguilar, que D. Francisco Martí Grajales a écrite. Le tirage a été de 51 exemplaires, non mis dans le commerce. Le texte a été établi d'après un exemplaire de l'édition de 1599, qui est conservé à Valencia dans la Bibliothèque Serrano Morales. Un autre exemplaire de la première édition se trouve à Madrid à la Bibliothèque particulière du Roi.

2. *Fiestas que la insigne ciudad de Valencia ha hecho por la Beatificacion del Santo Fray Luis Bertran. Junto con la Comedia que se represento de su vida y muerte, y el certamen poetico que se tuvo en el Convento de Predicadores, con las obras de los Poetas y Sentencia.* Dirigido a los muy ilustres Jurados de dicha Ciudad. Por Gaspar Aguilar. En Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, junto a San Martin, 1608. Vendese en casa de Francisco Miguel, librero, a la calle de Caballeros.

8°. 392 p., plus 10 de préliminaires. B. U. V.

3. *Expulsion de los moros de España por la S. C. R. Majestad del Rey Don Phelipe Tercero nuestro Señor.* Al Excelentissimo señor Don Francisco Gomez de Sandoual y Rojas, Duque de Lerma, Marques de Denia, Conde de Ampudia &c. Por Gaspar Aguilar. Con privilegio. En Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, junto a Sant Martin, 1610. Vendese en casa de Jusepe Ferrer, mercader de libros, delante la Diputacion.

8°, 128 feuillets non numérotés.

4. Poésies diverses, insérées dans de nombreux recueils, manuscrits ou imprimés, et dont il suffira d'indiquer ici les principales :

a) dans le *Cancionero de la Academia de los Nocturnos*, 20 poésies et 4 discours.

b) dans *El Prado de Valencia*, de Gaspar Mercader, Valencia 1600,

la *Fábula de Júpiter y Europa*. Dirigida á Doña Artemisa de Oria, Duquesa de Gandia. (110 tercets).

c) dans Ginart, *Repertori y breu sumari dels Furs*, Valencia 1608, parmi les pièces préliminaires, un sonnet en valencien.

d) dans Gallardo, t. I, col. 41-48, la *Fábula de Endimión y la Luna*. (103 quintillas).

e) dans le *Bulletin hispanique*, 1901, t. III, *Rimes inédites de Gaspar Aguilar, Vicente Espinel, Gaspar Mercader, Canónigo Tárrega, Pedro Liñán de Riaza, Guillén Belvis y Guillén de Castro* publiées par Mele d'après un ms. de Naples.

f) dans un ms. de la Bibliothèque particulière du Roi à Madrid (Sala 2^a, Est. let. G, 6), quelques poésies de A., dont la plus importante est intitulée *Quintillas al salvado que se saca de la harina del pan que viene a ser Dios*. Ce ms. porte au début l'indication : « es este libro de la libreria de Ambrosio de la Cuesta, n^o 28 ». Il commence par : « Obras del Dotor Salinas, canónigo de Segouia. » Il y a vers la fin du volume une table des poésies de Salinas, et après cette table se trouvent les poésies d'Aguilar.

II. — Œuvres dramatiques.

Dans les *Fiestas... por la Beatificacion del Santo Fray Luis Bertran*, Valencia 1608, se trouve :

1. la *Comedia de la vida y muerte del Santo Fray Luys Bertran*. Cette comedia a été réimprimée, sous le nom de Agustín Moreto, dans la *Parte veinte y seis de Comedias nuevas, escogidas de los mejores de España*. Madrid. 1666. Elle y est intitulée *La gran comedia de San Luis Bertran*.

Dans les *Doze comedias famosas de quatro poetas naturales de Valencia*, Valencia 1608, A. est représenté par :

2. *Los amantes de Cartago*.

3. *La gitana melancólica*.

4. *La nuera humilde*.

Dans le *Norte de la poesia española*, Valencia 1616, on trouve de lui :

5. *El mercader amante*.

6. *La fuerza del interés*.

7. *La suerte sin esperanza*.

8. *El Gran Patriarcha Don Juan de Ribera*.

Dans *Flor de las comedias de España*, Barcelone 1616, où nous avons déjà relevé une comedia de Tárrega, il y en a une aussi de A. :

9. *La venganza honrosa*. La même comedia, sous le titre de *La desgracia venturosa* et au nom de D. Fernando de Zarate, a été réimprimée dans la *Parte treinta y siete de Comedias nuevas, escritas por los mejores Ingenios de España*. Madrid, 1671.

Trois comedias de Aguilar ont été réimprimées de nos jours : *El mercader amante*, *La gitana melancólica*, *La venganza honrosa*. On les trouvera au t. XLIII de la B. A. E.

CHAPITRE X

VIE ET ŒUVRES DE D. GUILLÉN DE CASTRO

A consulter. — Les ténèbres qui entouraient il y a vingt ans la biographie de Castro se sont peu à peu dissipées. Les travaux qui y ont aidé, sont :

E. Mérimée, *Première partie des Mocedades del Cid, de don Guillén de Castro*, avec une étude critique sur la vie et les œuvres de l'auteur, un commentaire et des poésies inédites. Bibliothèque méridionale, 1^{re} série, tome II. Toulouse, 1890.

Hugo Albert Rennert, *Ingratitud por amor... de don Guillén de Castro*. Edited with an Account of the Author's Life. Philadelphia, 1899.

Francisco Martí Grajales, *D. Guillén de Castro, noticia biográfica*. Appendice au tome III du *Cancionero de la Academia de los Nocturnos*, Valencia, 1906.

Henri Mérimée, *Pour la biographie de Don Guillén de Castro*, dans la *Revue des Langues Romanes*, tome L; 5^e série, tome X, juillet-décembre 1907, 311-322.

Cristóbal Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña*, parte tercera. Madrid, 1907, 344-362. Une série de documents, relatifs surtout à la seconde femme de Castro et à la famille Salgado.

En outre, j'ai mis à profit une série de documents inédits, copiés dans les archives d'Osuna par D. Francisco Rodriguez Marín, directeur de la Bibliothèque nationale à Madrid.

Textes. — Nous les diviserons en deux groupes, les œuvres diverses et les œuvres dramatiques.

I. — ŒUVRES NON DRAMATIQUES

1. *Cancionero de la Academia de los Nocturnos*. La collaboration de Castro comprend :

A. — POÉSIES

Séance du 5 mars 1592. — *Doce cuartetos a una mariposa*. Le titre seul est indiqué; le texte manque.

11 mars. — *Cuatro estancias vituperando los lisongeros*.

- 18 mars. — *Satira a los coches de una mula que llaman por mal nombre Guitarra.*
- 8 avril. — *Cinco estanzas contra la libertad de amor.*
- Mai¹. — *Redondillas a unas tocas de una viuda hermosa.*
- 17 mai. — *Seis redondillas probando que es peor el desden que la mudanza.*
- 7 octobre. — *Redondillas a una cervatana por la cual se hablaban dos damas.*
- 14 octobre. — *Estanzas a una dama que le cortaron los cabellos en una enfermedad.*
- 21 octobre. — *Romance a la granada.*
- 28 octobre. — *Soneto a una casa hierma que habia estado su dama.*
- 2 décembre. — *Redondillas a una señora que le erraron una sangría.*
- 9 décembre. — *Glosa. Si me amais cuanto decís, etc.*
- 16 décembre. — *Redondillas a un gulan con las cuatro eses.*
- 27 octobre 1593. — *Endechas a una dama que suspiraba mucho.*
- 3 novembre. — *Redondillas a una dama que se comió un papel de miedo de su marido.*
- 10 novembre. — *Romance con bordoncillo para un musico.*
- 17 novembre. — *Cuartetos a una breve ausencia.*
- 24 novembre. — *Romance : Poco despues que la aurora, etc.*
- 1^{er} décembre. — *Cuatro estancias como se ha de vengar un galan de una dama que se le ha mudado.*
- 22 décembre. — *Redondillas a una dama que nacio con dientes.*
- 5 janvier 1594. — *Romance a un pensamiento.*
- 12 janvier. — *Cuartetos a una dama en boca de un galan que le tomo una cinta de los chapines.*
- 9 février. — *Cuartetos. Carta a una dama que estaba enferma de palpitation.*
- 16 février. — *Dialogo entre una dama embozada y un galan en un sarao.*
- 6 avril. — *Dos sonetos, el uno a Christo crucificado y el otro en boca de un hombre arrepentido.*

B. — DISCOURS

- 10 mai 1592. — *Discurso contra la confianza.*
- 23 décembre. — *Discurso alabando el secreto.*

1. Il s'agit d'une séance supplémentaire tenue par l'Académie à une date que le *Cancionero* n'indique pas exactement, mais qui se place entre le 10 et le 17 mai 1592.

6 octobre 1593. — *Discurso contra la confianza*.

13 octobre. — *Discurso como ha de grangear un galan a una dama*.

Plusieurs des poésies de Castro insérées dans le *Cancionero* se retrouvent dans *El Prado de Valencia*, de Gaspar Mercader. Valencia, 1600, et dans le *Cancionero de Mathias Duque de Estrada* (cf. n° 13 de la présente bibliographie).

2. — Aguilar, *Fiestas nupciales en el casamiento de Felipe III*. Valencia, 1599. Au début, un *Soneto de Don Guillen de Castro*.
3. — Mercader, *El Prado de Valencia*. Valencia, 1600. Diverses poésies de Castro, sur lesquelles je me permets de renvoyer à mon édition de ce roman pastoral. Toulouse, 1907.
4. — Catalan, *Justas poéticas...* Valencia, 1602. Un sonnet, 212, et des octaves, 219-221, de Castro.
5. — Gomez, *Fiestas a la canonizacion de San Raymundo*. Valencia, 1602. *Redondillas de Don Guillem de Castro Valenciano, a la nauegacion de San Raymundo*. 399-401.
6. — Yagüe de Salas, *Los Amantes de Teruel*, Valencia, 1616. Un sonnet liminaire.
7. — Camargo, *Muerte de Dios por vida del hombre*, Madrid, 1619. Une poésie liminaire.
8. — Lope de Vega, *Justa poetica a la Beatificacion de San Isidro*. Madrid, 1620. Une *Cancion* (f. 34-35) et quatre *Décimas* (f. 66).
9. — Monforte y Herrera, *Fiestas a la canonizacion de S. Ignacio de Loyola y S. Francisco Xavier*, Madrid, 1621. Six *décimas*, qui obtinrent le second rang au concours de poésie (f. 41 sq.)
10. — Lope de Vega, *Fiestas a la canonizacion de S. Isidro*, Madrid, 1622. Un sonnet (f. 17) et des octaves (f. 65).
11. — Camerino, *Novelas amorosas*, Madrid, 1624. Une poésie liminaire. (B. N. P. — Rés. Y² 867.)
12. — Camerino, *Discurso politico*, Madrid, 1631. Une poésie liminaire.
13. — *Cancionero* de Mathias Duque de Estrada, conservé à la Bibliothèque nationale de Naples. — Ce *Cancionero* contient des poésies non seulement de Castro, mais de plusieurs autres Valenciens : Rey de Artieda, Tárrega, Aguilar, Miguel Beneyto. Il a été étudié de façon très complète par MM. Eugenio Mele et Adolfo Bonilla y San Martín dans la *Revista de Archivos*, année 1902, 141-155 et 299-328. Il suffira d'indiquer ici que les 18 poésies de Castro contenues dans le *Cancionero* ont été imprimées par MM. E. Teza, *Di una antologia inedita di versi spagnuoli fatta nel secento* (*Atti del R. Istituto Veneto*, 1888-89, 709 sq.) et

Versi spagnuoli (*Atti R. Istituto Veneto*, 1889-90, 828 sq.), E. Mérimée, appendice à l'édition de *Las Mocedades del Cid*, Toulouse, 1890, et Mele, *Rimes inédites* (*Bulletin hispanique*, 1901).

II. — ŒUVRES DRAMATIQUES

Vers 1614 fut publié à l'insu et contre la volonté de Castro un volume de ses *Comedias*. Jusqu'à présent, aucun exemplaire de cette édition furtive n'a pu être retrouvé. — La plus ancienne édition connue est celle publiée à Valencia en 1618 par les soins de l'auteur. L'existence de cette édition, affirmée par Ximeno, a été niée par Salvá, I, p. 383. Une heureuse découverte, divulguée par M. Rennert dans son édition de *Ingratitud por amor*, Philadelphie 1898, a mis fin à la controverse. Un exemplaire de l'édition contestée existe à la Bibliothèque de l'Université de Leyde :

Primera parte | de las comedias | de Don Guillem de Castro | natural de la ciudad de | Valencia. Las Comedias que van en este libro son las siguientes :

1. *El Perfecto Cauallero.*
2. *El Conde Alarcos.*
3. *La Humildad soberuia.*
4. *Don Quixote de la Mancha.*
5. *Las Mocedades del Cid, primera.*
6. *Segunda de las hazañas del Cid.*
7. *El Desengaño dichoso.*
8. *El Conde Dirlos.*
9. *Los Mal Casados de Valencia.*
10. *El Nacimiento de Montesinos.*
11. *El Curioso impertinente.*
12. *La de Progne, y Filomena.*

Año [Ecusson] 1618.

Con licencia,

*En Valencia, en la Impresion de Felipe Mey,
junto a San Estevan.*

M. Rennert a reproduit les pièces liminaires de cette édition. Nous renvoyons à lui pour plus de détails.

Une nouvelle édition de cette *Primera parte* fut publiée en 1621 :

Primera parte de las Comedias de Don Guillén de Castro. Las Comedias que van en este libro son las siguientes : [comme dans l'édition de 1618]. *Dirigidas a Doña Marcela de Vega Carpio. Valencia, en casa de Felipe Mey, 1621.*

Cf. description détaillée dans Salvá, n° 1154.

Quatre années plus tard, Castro donna une suite à ce premier volume :

Segunda parte | de las comedias | de don Guillel | de Castro. | Dirigidas a Doña Aña | Maria Figuerola y de Castro. | El título de las Comedias se vera en la | segunda hoja. | Año 1625. | Con licencia, | En Valencia, Por Miguel Sorolla, junto a la | Vniversidad. | Vendense en la misma Empronta.

Le volume contient : 1. *Engañarse engañando.* — 2. *El mejor Esposo.* — 3. *Los enemigos hermanos.* — 4. *Quanto se estima el honor.* — 5. *El Narciso en su opinión.* — 6. *La verdad averiguada y engañoso casamiento.* — 7. *La justicia en la piedad.* — 8. *El pretender con pobreza.* — 9. *La fuerza de la costumbre.* — 10. *El vicio en los extremos.* — 11. *La fuerza de la sangre.* — 12. *Dido y Eneas.*

Plusieurs descriptions en ont été données, notamment par Salvá. Il y a lieu d'ajouter que la pagination du volume est souvent fautive. Il y a deux pages 36, mais pas de page 44. La p. 173 est numérotée 133. Les pp. 207-221 sont numérotées 107, 108, 109, 110, 111, etc.; 305 est numérotée 315; 379 est numérotée 376. Après 537 la numération est ainsi : 538, 533, 534 et ainsi de suite jusqu'à la fin, qui est à la p. 556. Le volume a donc 5 pages de plus que la numération l'indique.

Les exemplaires de la *Primera parte*, éd. de 1621, et de la *Segunda parte* sont extrêmement rares. On les trouvera à la B. N. P. (Rès. p. Yg 19 et 20; exemplaire ayant appartenu à Salvá) et à la B. N. M. (T. 1868-1869). La B. N. M. possède, en outre, un exemplaire incomplet Ti. 127 et un exemplaire isolé de la *Segunda parte* U. 7197.

Les comedias de Castro sont si nombreuses que la bibliographie en sera plus claire et plus utile en les classant non d'après la date de leur publication, mais d'après l'ordre alphabétique. On trouvera ici la liste complète de ses comedias, subdivisée en trois groupes selon leur degré d'authenticité :

PIÈCES AUTHENTIQUES

1. — *Algunas hazañas de las muchas de Don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete.*

Impresa en Madrid por Diego Flamenco, año 1622. 4°.

Écrite en collaboration par neuf auteurs. La part de Castro comprend 346 vers. — Réimprimée parmi les comedias de Juan Ruiz de Alarcón au tome XX de la B. A. E.

2. — *Allá van leyes donde quieren reyes.*

Publié dans : *Parte diez y seys de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España...* En Madrid, Por Melchor Sanchez,

Año de 1662. A costa de Mateo de la Bastida, Mercader de Libros. Vendese en su casa frontero de San Felipe.

B. N. M. — T. 6848. — Bibl. municipale de Montpellier : B. L. 2953. — Cf. le n° 3.

Il existe à la B. N. M. (Mss. 16943) un ms. de cette comedia, intitulé : *Alla ban leyes donde quieren Reyes*. Une seconde main, plus moderne, a ajouté : « de Lanini. » Une feuille de garde, fixée après coup au ms., porte l'indication : « En la portada pone : de Lanini ». Une autre main a biffé ces mots et a écrit : « Castro ». L'intérêt de ce ms. réside surtout, à la fin de la comedia, dans les deux vers qui ne se trouvent pas dans le texte imprimé et qui promettaient une suite :

donde la comedia acaue
mis desengaños comiençen,
de la qual su mismo autor
segunda parte promete.

3. — *Amor constante (el)*.

Publié dans *Doze comedias famosas de quatro poetas naturales de Valencia*, Valencia, 1608.

La Bibliothèque privée de Sa Majesté à Madrid contient un volume factice, intitulé : *Comedias varias* et numéroté 308. On y trouve . 1. *Comedia del molino*, de Lope de Vega. — 2. *El nieto de su padre*, de Castro. — 3. *El amor constante*, du même. — 4. *La sangre leal de los montañeses de Navarra*, de Tárrega. — 5. *Las suertes trocadas y torneo venturoso*, du même. — 6. *El mejor esposo*, de Castro. — 7. *El cavallero bobo*, de Castro. — 8. *Allá van leyes donde quieren reyes*, du même. Quatre de ces comedias, celles numérotées 3, 4, 5 et 7, ont été détachées d'un exemplaire des *Doze comedias*, édition de Barcelona, 1609.

Réimprimé dans la B. A. E., t. XLIII.

4. — *Ayo de su hijo (el)*.

Publié d'après un ms. de Tolède dans le *Bulletin hispanique* et en tirage à part (Bordeaux, 1909), par Henri Mérimée.

5. — *Caballero bobo (el)*.

Publié en 1608 dans *Doze comedias famosas...*

Dans le volume factice dont il est question au n° 3 et qui est gardé à Madrid dans la Bibliothèque privée du Roi, *El caballero bobo* porte au revers du frontispice une note manuscrite :

« Un principe y una princesa criados en los montes : trueque de nombres, trueque de vestidos, error continuo de personas, identidad de sem-

blantes. Montes, palacios, batallas, amores, sublevaciones, asesinatos, viegecito abofeteado, hijo temeron encargado de la vengança; rasguño informe de lo que despues hizo el mismo Guillen con mas acierto en la comedia del Cid. La presente es un conjunto de extravagancias. »

6. — *Canas (las) en el papel y dudoso en la venganza.*

Publié dans : *Pensil de Apolo, en doze Comedias nuevas de los mejores ingenios de España*. Parte catorce... Año 1660. Madrid, Por Domingo Garcia y Morras. — La pièce dans ce recueil est donnée comme étant de Calderón. Mais, 1^o un ms. de la B. N. M., qui en donne le texte complet, la restitue à Castro; 2^o D. Diego de Vich, dans son *Dietario* manuscrit, attribue la pièce à Castro et indique qu'elle fut jouée à Valencia.

Un exemplaire à la B. N. P. et à la Bibl. municipale de Montpellier. A la Bibl. municipale de Madrid (1-18-4) se trouve une *suelta*, qui est probablement une coupure du volume précité.

Autre édition : Num. 14. Comedia famosa, Las canas en el papel, y dudoso en la venganza. De Don Pedro Calderon de la Barca. [A la fin :] En Zaragoza : En la Imprenta que está en la plaza del Carbon sobre el Peso Real, donde se hallará esta, y otros muchos títulos, como tambien diferentes géneros de Xacaras, Relaciones y Libros. — 4^o sur deux colonnes, 36 pages, fin du dix-huitième siècle.

7. — *Cerco de Tremecen (el).*

Publié dans *Doce comedias | De varios Autores. | Los titolos [sic] delas quales van en la siguiente oja*. [Écusson] Con licencia. Empresso en Tortosa en la Emprencia | de Francisco Martorell año 1638.

La comedia de Castro est la dixième (f. 241 r. — 261 v.) B. N. M. — T. 10807.

8. — *Conde Alarcos (el).*

Publiée dans la *Primera parte*, de Castro, 1618.

Réimprimée dans *Comedias de los mejores y mas insignes poetas de España*, Lisboa, 1652.

9. — *Conde de Irlas (el).*

Publiée dans la *Primera parte*, de Castro, 1618.

10. — *Cuanto se estima el honor.*

Publiée dans la *Parte segunda*, de Castro, 1625.

11. — *Curioso impertinente (el).*

Publiée dans la *Primera parte*, de Castro, 1618.

Réimprimée dans : *El curioso impertinente*, comedia en tres jornadas y en verso de D. Guillén de Castro. Publicala nuevamente Francisco Martínez y Martínez, abogado. Valencia, MCMVIII. — 1 vol. 8^o de VIII-

109 pages, plus un fac-similé du frontispice de l'édition princeps. Tirage de 107 exemplaires non mis dans le commerce. Je dois à l'amicale obligeance de l'éditeur de posséder l'exemplaire n° 59.

12. — *Desengaño dichoso (el)*.

Publiée dans la *Primera parte*, de Castro, 1618.

A la Bibliothèque San Isidro, de Madrid, on trouvera une prétendue *suelta* de cette comedia (Estante 206, Tabla 3^a, Legajo 2^o, núm. 9) : c'est en réalité une coupure de la *Primera parte*, de 1621.

B. N. M. un ms. du dix-septième siècle, écrit de plusieurs mains.

13. — *Dido y Eneas*.

Publiée dans la *Parte segunda*, de Castro, 1625.

B. N. M. un ms. du dix-septième siècle avec des corrections d'une autre main et un sous-titre : *No hay mal que por bien no venga*. A la fin, un permis de représenter signé du Docteur Pedro Garrido à Valencia le 24 octobre 1653 : c'est une preuve nouvelle du succès persistant de cette pièce.

14. — *Don Quijote de la Mancha*.

Publiée dans la *Primera parte*, de Castro, 1618.

Réimprimée dans : *Don | Quixote | de la Mancha | por D. Guillem de Castro*. Une gravure représentant Don Quichotte à cheval, la lance en arrêt. A la fin : *Fin de la Comedia de Don Quixote de la Mancha*, et la même gravure qu'au frontispice. — B. N. L. — T 1736.

Réimprimée dans : *D. Quixote de la Mancha*, comedia en tres jornadas y en vers per D. Guillem de Castro y Bellvis. Representada de vell-nou en lo Teatro Principal de Valencia, en la nit del viii dia de Maig de MDCCCCV. Funció organitzada per la Societat Valencianista Lo Rat-Penat qual presidencia honoraria manté il·lustra l'Excm. Ajuntament. Valencia, 1905, Establiment tipogràfic Domenech, Mar, 65. — 1 vol. 8° de vi-121 pp. — Le *Prohemi* est signé de Ll. Cebrián Mezquita. Cette réédition fut préparée pour commémorer à Valencia le troisième centenaire de la publication du *Don Quichotte*, de Cervantes. Une représentation de la comedia de Castro fut organisée, et on distribua aux spectateurs des exemplaires de l'œuvre sur papier ordinaire. On tira aussi quelques exemplaires sur papier de luxe, et je dois à la bienveillance des directeurs du *Rat-Penat* de posséder un de ceux-ci. Les deux tirages sont ornés d'une reproduction d'un portrait peint par Juan Ribalta et que M. Cebrián Mezquita croit, pour des raisons plausibles, être celui de D. Guillén. Le tableau original se trouve actuellement au Musée Provincial de Valencia.

15. — *Donde no está su dueño está su duelo*.

De cette comedia, citée par les bibliographes, mais qu'aucun n'avait réussi à voir, il y a un exemplaire à la B. N. L. — T. 1736 :

Donde no está su dueño está su duelo | Comedia famosa | de don Guillen de Castro. | Hablan en ella las personas siguientes... pages non numérotées; signatures A B C D, de 4 feuillets chacune. Ni date, ni lieu d'impression.

16. — *Enemigos hermanos (los).*

Publiée dans la *Parte segunda*, de Castro, 1625.

Une *suelta* non datée à la B. N. L. 1072. h. 6 (1), et qui semble du dix-septième siècle, dans un tome factice de comedias avec ex-libris de « The hon^{ble} Frederic North ».

17. — *Engañarse engañando.*

Publiée dans la *Parte segunda*, de Castro, 1625.

Réimprimée dans : *Engañarse engañando | comedia famosa | de don Guillen de Castro. | Hablan en ella las personas siguientes...* Pages non numérotées; signatures A B C D, de 4 feuillets chacun. Ni date, ni lieu d'impression. Paraît du dix-septième siècle. B. N. L. — T. 1736. — La même *suelta* se trouve à la B. N. M. dans un tome factice *Comedias antiguas*, t. 10, T. 14963.

Un ms. du dix-septième siècle à la B. N. M.; manque le second acte.

18. — *Fuerza (la) de la costumbre.*

Publiée dans la *Parte segunda*, de Castro, 1625.

Réimprimée dans la B. A. E., XLIII, 347 sq.

Trois mss. du dix-septième siècle à la B. N. M.

19. — *Fuerza (la) de la sangre.*

Publiée dans la *Parte segunda*, de Castro, 1625.

Un ms. de la fin du dix-septième siècle à la B. N. M.

20. — *Humildad soberbia (la).*

Publiée dans la *Primera parte* de Castro, 1618.

21. — *Ingratitud por amor.*

Publiée dans : *Ingratitud por amor, comedia de Don Guillen de Castro, edited by Hugo A. Rennert*, Boston, 1899, 8°, dans les *Publications of the University of Pennsylvania*. La publication a été faite d'après un ms. de la B. N. M., que certains ont cru autographe. Sur cette question et sur toutes celles que la pièce soulève, cf. la substantielle Introduction de M. Rennert.

22. — *Justicia (la) en la piedad.*

Publiée dans la *Parte segunda*, de Castro, 1625.

Réimprimée dans *Parte 26 de comedias nuevas escogidas*, Madrid, 1666, avec un titre renversé : *La piedad en la justicia*. La réimpression de 1666 ne semble pas avoir été faite sur l'édition de 1625

mais sans doute sur quelque ms. d'acteur. Comparer le début de la pièce dans les deux éditions :

TEXTE DE 1625.

Salen el Rey, el Marques, Feduardo, Ataulfo, y otros que van dandole al Rey memoriales.

1. Y vera mi pecho fiel
Vuestra Alteza. REY. Ya lo entiẽdo,
si lo que venis diziendo
me days en este papel,
no basta? — 1. Porque mejor?
2. Yo demas de ser vn hombre
biennacido. — REY. Vuestro nõbre
no viene aqui? — 2. Si señor.
3. Yo soy, yo soy vn soldado
que por mil partes herido
vengo por auer seruido.

REY. Distes fees? — 3. Ya las he dado :
pero a vuestra Magestad
se las quiero yo dezir,
oyga. — 2. Señor. — REY. q̃ he de oyr?
dexadme, callad, callad :
o que gente tan cansada,
detenelda, despedidla.

TEXTE DE 1666.

Sale el Rey, Feduardo, Ataulfo y el Marques y acompañamiento y vanle dando memoriales.

1. Aí verà mi pecho fiel
vuestra Alteza. — REY. Ya lo entiendo,
si lo que venis diziendo
me dais en este papel.
1. No basta, porque es mejor.
2. Yo de mas de ser vn hombre
bien nacido. — REY. Vuestro nombre
no viene aqui? — 2. Si señor.
3. Yo soy vn soldado,
que por mil partes herido
vengo, por auer seruido.

REY. Distes fees? — 3. Ya las he dado :
pero a vuestra Magestad
se las quiero yo dezir,
oyga. — 2. Señor. — REY. Que de oir?
dexadme, callad, callad,
detenedla, despedidla¹.

Réimprimée dans la B. A. E., XLIII, 303 s̃q̃.

Un ms. du dix-septième siècle, avec corrections d'une autre main à la B. N. M.

22 bis. — *Loa famosa* (cf. n° 37).

23. — *Mal casados (los) de Valencia.*

Publiée dans la *Primera parte*, de Castro, 1618.

Réimprimée dans le *Tesoro del Teatro español*, de Ochoa, tome I, et dans la B. A. E., XLIII, 367 sq.

24. — *Manzana (la) de la discordia y robo de Elena.*

En collaboration avec Mira de Amescua, Barrera indique que la pièce a été publiée isolément. Pour ma part, je n'en ai retrouvé nulle part le texte imprimé, et je n'ai pu la lire que dans un ms. de la fin du dix-septième siècle, qui se trouve à la B. N. M. (Mss. 15645.)

25. — *Maravillas (las) de Babilonia.*

Publié dans : *Flor de las mejores doce comedias, de los mayores*

1. Un vers omis dans le texte de 1666.

Ingenios de España, sacadas de sus verdaderos originales. Madrid, 1652. B. N. M. — R. 18040. — Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris : B. L. 12224. Un ms. du dix-septième siècle à la B. N. M.

26. — *Mejor Esposo (el).*

Publiée dans la *Parte segunda*, de Castro, 1625. Un ms. du dix-septième siècle à la B. N. M., avec censure datée de Valencia, 1641.

27. — *Mocedades (las) del Cid, primera.*

Publiée dans la *Primera parte*, de Castro, 1618.

Cette comedia a été, parmi toutes celles de Castro, la plus souvent réimprimée, mais les réimpressions ont commencé seulement à partir de 1780, comme si jusqu'à cette date la pièce n'avait guère été appréciée. Il est inutile d'en donner ici la bibliographie complète, qui a déjà été dressée à plusieurs reprises. Il nous suffira de renvoyer à : *Première partie des Mocedades del Cid, de don Guillén de Castro*, publiée d'après l'édition princeps avec une étude critique sur la vie et les œuvres de l'auteur, un commentaire et des poésies inédites, par Ernest Mérimée. Toulouse, Imprimerie et Librairie Édouard Privat, 1890 (*Bibliothèque méridionale*, 1^{re} série, tome II). On trouvera aux pp. LVij-LXij de cette édition une bibliographie détaillée, à laquelle on peut ajouter :

Joyas dramáticas. Las Mocedades del Cid. Comedia famosa de D. Guillén de Castro. Madrid, Biblioteca de « La Unión Católica », 1898. Reproduit l'édition préparée en 1885 pour la *Correspondencia de España* par Sánchez Moguel.

Obras de don Guillem de Castro. Las Mocedades del Cid, I, II. Strasbourg, s. d. (*Bibliotheca romanica*, nos 37, 38, 39). L'introduction, rédigée en castillan et signée W. v. W., est remplie d'erreurs.

D. Guillén de Castro, *Las Mocedades del Cid*, edición y notas de Víctor Said Armesto. Ediciones de « La Lectura », Madrid, 1913. (Collection *Clásicos castellanos*, t. XV.)

Un ms. de la fin du dix-septième siècle à la B. N. M., avec l'indication : « Joanes A. Plaza me escripsit. »

28. — *Mocedades (las) del Cid, segunda.*

Le titre véritable, le seul employé par Castro, est *Segunda [comedia] de las hazañas del Cid*.

Publiée dans la *Primera parte*, de Castro, 1618.

Réimprimée dans plusieurs des éditions citées au n° 27, et en particulier dans la B. A. E., XLIII, 259.

29. — *Nacimiento (el) de Montesinos.*

Publiée dans la *Primera parte*, de Castro, 1618.

30. — *Narciso (el) en su opinion.*

Publiée dans la *Parte segunda*, de Castro, 1625.

Réimprimée dans la B. A. E., XLIII, 325.

31. — Nieto (el) de su padre.

Publiée dans *Nuevo Teatro de Comedias varias de diferentes autores*. Decima parte... Año 1658. En Madrid. En la Imprenta Real.

32. — Pagar en propia moneda.

Publiée dans : *Pagar en propria moneda*. | comedia | famosa | De don Guillen de Castro. 4^o, 16 feuillets numérotés. Sans date ni lieu d'impression; probablement du dix-septième siècle. B. N. M.-U. 9153.

33. — Perfecto caballero (el).

Publiée dans la *Primera parte*, de Castro, 1618.

Réimprimée, de même que *El conde Alarcos*, dans *Comedias de los mejores y mas insignes poetas de España*, Lisboa, 1652.

Un ms. à la B. N. M. sous le titre de *El caballero perfecto*, écrit au dix-septième siècle de la main du libraire Matías Martínez et enrichi de notes et corrections de D. Francisco de Rojas.

33 bis. — Piedad (la) en la justicia.

Cf. *La justicia en la piedad*.

34. — Pobre (el) honrado.

Publiée par D. Manuel Serrano y Sanz dans le *Bulletin hispanique*, année 1902, d'après un ms. de la B. N. M., qui est incomplet au troisième acte.

35. — Pretender con pobreza.

Publiée dans la *Parte segunda*, de Castro, 1625.

36. — Progne y Filomena.

Publiée dans la *Primera parte*, de Castro, 1618.

Un ms. de la fin du dix-septième siècle à la B. N. M.

37. — Prodigio (el) de los montes y martyr del cielo, Santa Bárbara.

Publiée dans : *Autos sacramentales*, | con quatro comedias | nuevas, y sus loas, | y entremesses. | Primera parte | ... En Madrid. Por Maria de Quiñones. Año de 1655. | A costa de Iuan de Valdes Mercader de libros, enfrente | de Santo Tomas. — 4^o Le volume comprend la comedia précitée (f. 58 v.-77 v.) et une autre œuvre de Castro, *Loa famosa de don Guillén de Castro. Hizola la compañía de Arias en en Sevilla* (f. 234 r. et v.).

Réimprimée dans : *Comedia famosa*. | *El prodigio de los montes y martyr del cielo, Santa Barbara, de don Guillen de Castro*. 4^o 14 f. non numérotés, signatures A, B, C (de 4 feuillets), D (de 2 feuillets). A la fin : *Hallaráse esta comedia, y otras de diferentes titulos, en Madrid en la Imprenta de Antonio Sanz, en la Plazuela de la calle de la Paz. Año de 1729.* B. U. V., legs Moles, n^o 568.

De cette édition, il y a un autre tirage où on lit à la fin : *Hallarase en Madrid, en la Imprenta de Iuan Sanz, en la calle de la Paz.* B. N. M. — T. 186.

38. — *Quien malas mañas ha tarde ó nunca las perderá.*

Inédite. B. N. M. — Mss. 14962 ; écriture du dix-septième siècle.

39. — *Quien no se aventura.*

Publiée d'après un ms. de la B. N. M. dans *Comedias de Tirso de Molina y de Don Guillen de Castro*, Madrid, 1878, 8°, tome XII de la *Colección de libros españoles raros ó curiosos*.

40. — *Renegado (el) arrepentido.*

Réimprimée d'après un tome de *Varios* dans *Ocho comedias desconocidas de Don Guillem de Castro, del licenciado Damian Salustio del Poyo, de Luis Velez de Guevara, etc., tomadas de un libro antiguo de comedias nuevamente hallado, y dadas á luz*, par Adolf Schaeffer, Leipzig, 1887, 2 vol. 8°, t. XLVII et XLVIII de la *Colección de autores españoles*, de Brockhaus. *El renegado arrepentido* se trouve au tome II.

41. — *Tragedia (la) por los celos.*

Publiée dans le même volume et dans les mêmes conditions que le n° 39. A la fin du ms. on lit : « Acauóla D. Guillen de Castro en Madrid a 24 de Diciembre de 1622 años para Antonio de Prado ».

42. — *Verdad (la) averiguada y engañoso casamiento.*

Publiée dans la *Parte segunda*, de Castro, 1625.

43. — *Vicio (el) en los extremos.*

Publiée dans la *Parte segunda*, de Castro, 1625.

PIÈCES DOUTEUSES¹

44. — *Condición (la) trocada.*

Attribuée à Castro par Barrera, p. 83.

45. — *Cornelio (entremes famoso de).*

D'après Barrera, se trouve avec douze autres *entremeses* dans un tome factice qui a appartenu à D. Aureliano Fernández Guerra. Malgré une longue enquête je n'ai pas su retrouver ce volume.

46. — *Degollación (la) de San Juan Bautista.*

Attribuée à Castro par Barrera.

47. — *Galan escarmentado (el).*

Le ms. de cette comedia que je crois inédite et qu'aucun bibliographe n'a signalée, se trouve à la Bibliothèque particulière de S. M. le Roi,

1. Je classe dans cette catégorie un certain nombre de comedias, traditionnellement attribuées à Castro, mais dont je n'ai pas pu contrôler l'authenticité.

à Madrid : Ms. II. C. 1, sous le titre de *Comedia famosa del Galan Escarmentado, por Don Guillen de Castro*. Il y a 26 personnages.

La pièce commence :

CELIO. No te quedes tan atras.

ROBERTO. Vengo mirando la gente
que de auer estado auzente
me da el parabien no mas...

Elle se termine :

TANCREDO. O quanto un leal criado
tristes sucessos remedia.

ROBERTO. Aqui acaba la comedia
del galan escarmentado.

Ce qui empêche d'attribuer cette comedia à Castro sans aucune réserve, c'est : 1^o que les mots *por Don Guillen de Castro* ont été ajoutés dans le titre après coup et d'une autre main ; 2^o que dans les autres pièces du même tome les attributions à divers auteurs ont été faites avec la plus complète fantaisie.

48. — *Margarita preciosa (la)*.

Attribuée à Castro par Barrera. — N'y aurait il pas confusion avec *La Margarita preciosa*, de Zabaleta, Cáncer et Calderón, publiée, en 1663, au tome 21 de *Comedias nuevas escogidas* ?

49. — *Turno vencido*.

Attribuée à Castro par Barrera, qui accompagne cette attribution d'un signe de doute et qui cependant avait lu la pièce puisqu'il indique qu'elle diffère de *El vencimiento de Turno*, de Antonio Manuel del Campo.

PIÈCES FAUSSEMENT ATTRIBUÉES A CASTRO.

50. — *Barracas (las) del Grao de Valencia*.

Attribuée à Castro par E. Mérimée, préface de son édition de la *Première partie des Mocedades*, p. xl. La comedia est, en réalité, l'œuvre de *Tres Ingenios*. Elle a été publiée en 1671, aux pages 473-507, dans *Parte treinta y seis | comedias | escritas por los | mejores ingenios | de España | ... Año 1671 | En Madrid, Por Joseph Fernandez de Buendia*. — B. N. M. — T. 6868.

51. — *Enamorado mudo (el)*, ou *Caballero mudo*.

Attribuée à Castro par Barrera, qui remarque lui-même que cette attribution repose sur une confusion avec *El caballero mudo*, de Lope de Vega.

52. — *Pasaba el gran Carlos Quinto...*, loa.

Publiée dans : *Avtos | sacramentales, | y al nacimiento | de |*

Christo, | con sus toas, y entremeses, | recogidos de los maiores ingenios | de España. | ... En Madrid : Por Antonio Francisco de Zafra. | Año de 1675. | A costa de Iuan Fernandez, Mercader de Libros, viue debaxo de los | Estudios de la Compañia de Iesus. — 8^a, 390 pp. B. N. M. — T. 13578.

La *Loa famosa de don Guillen de Castro* se trouve pp. 198-199. Elle commence :

Passaua el gran Carlos Quinto
sobre un blanco valençuela,
de moscas negras sembrado,
vna tarde, por lacera
de San Francisco en la insigne
Valladolid.

Un peintre s'approche du monarque et lui offre un portrait qu'il a peint, le portrait de sa belle-mère, femme laide entre toutes. Charles-Quint achète le tableau pour mille écus et le place à la porte de sa chambre entre deux peintures d'une grande beauté. Les courtisans se demandent avec inquiétude pour quelle raison secrète l'Empereur a ainsi disposé les choses. Cette anecdote s'applique à la troupe comique qui est sur le point de donner une représentation, et qui, *mala y fea*, est obligée de faire figure dans ce théâtre, *auiendo hecho de aqui ausencia | tan famosas compañias* :

Llegase á la puerta el otro
y dize : quien representa ?
Prado : ya vendrá muy viejo.
En efeto llega, y entra,
y en mirandonos las caras,
riyendose, burla dellas,
diziendo : quien ha traido
aqui esta pestilencia ?
solo á este que lo pregunta
falta el baxar las orejas,
y amparar al que se humilla :
pues oy mi Autor os presenta,
despues de la voluntad,
vnas diez Comedias nuevas,
del gran don Guillen de Castro,
del Doctor Mirademesqua,
quatro del insigne Lope,
y con ellas os presenta
esta humilde compañia,
que oy a vuestras plantas puesta,
pide perdon y silencio
para empegar la Comedia.

Il résulte de ce passage que cette *Loa* a été composée pour le comédien Prado dans son extrême vieillesse — *muy viejo*. Il ne peut s'agir s'agir ici que de Antonio de Prado, lequel mourut à Madrid en 1651. Il était né aux environs de l'année 1595¹ ou, au plus tôt, en 1584². Dans tous les cas Castro, étant mort en 1631, n'a pu le connaître dans sa vieillesse et n'a point, par suite, écrit la *Loa* en question. Si elle lui est attribuée dans le titre dont elle est précédée, c'est sans doute parce qu'il y est nommé, mais dans la table des matières du volume elle est attribuée à Cáncer.

53. — *Primero al Rey que al honor*.

Conservée seulement dans un ms. de la B. N. M., Mss. 17263, et attribuée à Castro par Barrera et par le *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca nacional*. Cette attribution provient de ce que sur la feuille de garde du ms. une autre main que celle du copiste a écrit l'indication de *Castro*. Mais ce *de Castro* signifie *de [Bermudez de] Castro*, comme le montrent au début de chaque acte des explications plus complètes, écrites de la même main que le texte de la pièce :

1^{er} acte : « De primero al rey que al onor, de Miguel uermudez de Castro ».

2^e acte : « 2^a jornada De la gran comedia de primero al rey que al onor, de miguel uermudez. »

3^e acte : « tercera jornada de primero al rey que al onor, de miguel uermudes ».

54. — *Tao (el) de San Anton*.

Réimprimée par Schaeffer au tome I de *Ocho comedias desconocidas* (cf. n^o 40). L'édition que Schaeffer reproduit, attribue la pièce à Castro, mais celle-ci ne rappelle en rien la manière de notre dramaturge. Or, un ms. de la B. N. M. (Mss. 16937) contient le texte de la même comedia, et il l'attribue formellement à Andrés de Claramonte, à qui elle semble, en effet, appartenir.

Du ms. au texte imprimé il y a très peu de différences. Cependant la fin du second acte n'est pas la même, et il manque au ms. les cinq derniers vers du troisième acte.

1. Sánchez Arjona, *Anales del teatro en Sevilla*, Sevilla, 1898, 275.

2. Rennert, *The spanish stage*, New-York, 1909, 560.

VU LE 13 MAI 1913.

*Le Doyen de la Faculté des lettres
de l'Université de Paris,*

A. CROISSET.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,

Pour le Vice-Recteur :

L'Inspecteur de l'Académie,

M. BELLIN.

ADDITIONS ET CORRECTIONS

- | | | | | |
|------|------|-------|-----|---|
| Page | 89, | ligne | 5. | D'après le ms. esp. 147 de la B. N. P. (p. 604) Germaine de Foix est morte à Liria, près Valencia, le dimanche 15 octobre 1536. |
| — | 194, | — | 33. | <i>Au lieu de :</i> Alonso de Vega, <i>lire :</i> Alonso de la Vega. |
| — | 254, | — | 21. | <i>Au lieu de :</i> Operum poeticarum, <i>lire :</i> Operum poeti-
corum. |
| — | 478, | — | 16. | <i>Au lieu de :</i> Rojas Zorrilla, <i>lire :</i> Rojas Zorrilla. |
| — | 560, | — | 2. | Fruela Boyl était le fils <i>légitime</i> de D. Carlos Boyl et de Jerónima Bonavida. Cf. pp. 638-639. |
| — | 583, | — | 1. | <i>Au lieu de :</i> Cinthio, <i>lire :</i> Cinzio. |
-

INDEX ALPHABÉTIQUE

- Abarca (Bárbara), 413.
 Abarca (Esperanza), 413.
 Abril (Pedro Simón), 282, 287 n. 1.
Absalón, 288.
 Acuña (Juan Lorenzo de), 602.
Adam y Eva (misteri de), 24, 25,
 27, 34, 35, 36, 40, 43, 56, 240.
 Adrián (Vicente), 642.
Enaria (Fabella), 262, 265 n. 1,
 266 n. 1, 267, 268, 269, 270, 580.
 Aguilar (Agustín), 489.
 Aguilar (Gaspar), 194, 240, 241, 294,
 328, 401, 402, 426, 427, 433, 438,
 439, **488-517**, **518-538**, 539, 580,
 581, 582, 607, 611, 631, 640, 641,
 642, 643.
 Aguilar (Gaspar de), 490.
 Aguilar (Miguel Angel), 488 n. 1,
 491, 492, 493.
 Agustín (Antonio), 437.
Ajax, 294.
Alabaņas de las Lenguas..., 223 n. 1.
 Albentosa (Pedro), 300, 303.
 Albert (archiduc), 427.
Alejandra, 247, 277, 279, 284, 529.
 Alemán (Mateo), 139, 604.
 Alfonso (Juan), 16.
Algunas hazañas de... D. García
Hur'azo de Mendoza, 554, 555.
Almenas (las) de Toro, 554.
 Almodovar (Onofre), 222.
 Alós (Françoise), 137.
 Alphonse V d'Aragon, 364, 604, 605.
 Alphonse X de Castille, 59.
 Alvarez (P. Juan), 566.
Allá van leyes donde quieren reyes,
 602, 610.
Amadis de Gaula, 135, 290, 315, 595.
Amán, 288.
Amantes (los), 277, 284, 290, 292,
 293, 294, 296, 298, **307-324**, 351,
 354, 358, 414, 417, 418, 420, 527,
 530, 546.
Amantes (los) de Cartago, 497, 499,
 502, 520, 526, 534, 536, 538.
Amantes (los) de Teruel, 410.
Amants de Bicorbe (aventure des),
304-306.
Amants de Teruel (légende des), **296-**
307.
 Amarilis. Cf. Córdoba (María de).
 Amella (Jérónimo), 560.
Amenidades (las) del soñar, 497.
Amor (el) constante, 534, 536.
Amor y amistad, 555.
Amores de Eneas y de la Reyna
Dido (Tragedia de los), 576.
Amphitryon, de Plaute, 160, 161,
 247.
Amphitryon, de Timoneda, **161-165**,
 186.
 Ancona (d'), 93.
 Andres (Melchior), 245.
Andria, 153.
 Aniano (Lucrece d'), 604.
 Antillón (Isidoro de), 300.
 Antoli (Juan), 460.
 Antonio (Nicolás), 432.
Apologético de las comedias españo-
las, 441 n., **442-448**, 453, 642, 648.
 Appien, 577 n. 1.
 araceli, 6, 48, 50, 53, 231.
 Aragón (Enrique de), infant, 67.
 Aragón (Hernando de), évêque, 232.
 Aragón (Isabel de), duchesse de Milan,
 102.

- Aragón (Jaime de), évêque, 10.
Araucana, 135, 554, 641.
 Arbolanches (Jerónimo de), 585.
Arcadia, 456.
 Arcos (Cristóbal de), 468 n.
 Arétin, 85.
Argel (el) fingido y renegado de amor, 428.
Argensola (Lupercio Leonardo de), 247, 277, 278, 281, 284, 288, 308, 331, 342, 343, 359, 406, 410, 415, 420, 529, 531, 645.
 Arioste, 84, 153, 154, 318, 319, 353, 408, 583, 584, 585, 589.
 Aristophane, 287 n. 1, 443.
 Aristote, 275, 284, 286, 288, 289.
 Armengol (Pedro), 464.
 Arroniz (Fr. Joseph de), 464.
Arte nuevo de hazer comedias, 330, 415 n., 441, 443, 444, 448.
Arte poética española, 337.
Art poétique, d'Horace, 308.
 Assensio (Pedro Juan), 385 n. 2.
Atarazanas (Corral de las), 276.
Atila furioso, 342, 349, 353 n. 2, 354, 357, 361, 420, 580.
Aucto de la muerte de Abel, 232.
Aurelia (comedia), 75 n., 156, 158, 159, 177, 184, 185, 186.
 Aussi (Pompeyo de), 99.
Austriada, 406.
 Avendaño (Francisco de), 308, 330.
 Ayala (Martín de), 229.
Ayo (el) de su hijo, 560, 564, 586, 613.
 Aytoha (comte de), 372 n. 2.
 Baïf, 283.
Baile de Leganitos, 475.
 Baist, 109.
 Bandello, 473, 581 n., 582, 587.
Baños (los) de Argel, 308.
 Barahona de Soto (Luis), 495.
 Barrau-Dihigo, 394 n. 3.
 Barrera (Alonso de la), 132.
 Barruchio (Valentino), 473 n. 2.
Batalla (la) naval, 277, 308.
Beligera (la) Española, 640, 641.
 Belmonte (Luis), 523, 554, 555.
 Bellay (du), 328.
 Belleforest, 473 n. 2.
 Bellvis (Castellana), 540.
 Bellvis (Guillén), 540, 546.
 Benavente (comte de), 141. Cf. Pimentel de Herrera.
 Beneyto (Jerónima), 67.
 Beneyto (Jerónima), 636.
 Beneyto (Juan Bautista), 634 n. 2, 635.
 Beneyto (Miguel), 438, **634-636**, 640, 642.
 Beneyto (Paula), 635.
 Bermúdez de Castro, 632.
 Bermúdez (Fr. Jerónimo), 275, 276, 292.
 Bermudo III, 298.
 Bertrán (Fr. Luis), 371, 401, 489.
 Beuter (Pero Antón), 223, 400, 466 n.
 Bex (Fr. Vicente), 561.
 Blanes (Vidal de), 5, 50.
 Bleda (Jaime Juan), 411.
 Boccace, 299, 480, 495, 582, 583, 600 n.
Bodas (las) del alma con el amor divino, 428.
 Boileau, 285.
 Boix, 28.
 Bonanad (Bernardo), 642.
 Bonavida (Jerónima), 638.
 Bono (Fr. Gaspar), 371.
 Borja (Rodrigo de), pape Alexandre VI, 244.
 Borrás (père), 395.
 Boscán (Juan), 68, 89, 135, 282.
 Bosch (Jerónimo), 453.
 Botarga (Estefanelo), 429.
 Bouistau, 473 n. 2.
 Bourland (miss), 474 n. 3.
 Boyl (Carlos), 301 n. 2, 380, 393, 402, 408, 409, 426, 427, 439, 440, 442, **448-452**, 454, 455, 462, 525, 529, 533, 536, 541, 560, 634, **636-640**, 641, 642, 648.
 Boyl (Carlos), 637.
 Boyl (Carlos Crespi), 637.
 Boyl (Carlos Roc), 639.
 Boyl (Eufemia), 637.
 Boyl (Fruela), 560, 639.
 Boyl (Margarita), 639.

- Boyl (Valerian), 637.
 Brandebourg (marquis de), 64, 65, 66, 86, 88.
 Bretón (Tomás), 296.
Bruto (el) de Babilonia, 567.
Buen aviso (el) y portacuentos, 129.
Bureo de las Musas del Turia, 405 n., 432.
 Burgues (Jerónimo Juan), 254.
Burladora (la) burlada, 641.
Caballero (el) de la ardiente espada, 24.
Caballero (el) del Sacramento, 497.
Cain y Abel (auto de), 228, 230, 231, 234, 238, 239.
 Calabre (duc de), 65, 81, 91, 94, 95, 98, 111, 648.
 Calderón de la Barca (Pedro), 24, 70, 265 n. 1, 410, 563, 567, 619, 644.
Canas (las) en el papel y dudoso en la venganza, 563-564, 626.
 Cáncer, 567.
Cancionero de los Nocturnos, 408, 463, 495, 545 n. 2, 546, 635.
Cancionero de Matías Duque de Estrada, 546, 636.
Cancionero de obras de burlas, 112.
Cancionero de Stañiga, 604.
Cancionero de 1511, dit de Hernando del Castillo, 85, 87, 222.
Canto de Orpheo, 301.
Canto de Turia, 293.
 Caracena (marquise de), 389.
 Cardona (Juan de), 381.
 Carême (le chevalier), 428, 429.
Carmelia (comedia), 123, 149, 150, 154, 159, 168, 169, 170, 186.
 Carnaval (le chevalier), 428, 429.
 Carrianza (Fr.), 384, 385.
Cartilla de la muerte, 130.
 Carvajal, 604.
 Carvajal (Miguel de), 288, 308.
Casa de locos de amor, 73 n. 3.
 Cascales (Francisco), 286, 446, 612.
 Cassá (Jaime), 262.
 Cassador, 262.
 Castagni (Miguel), 99.
 Castelloli (Luis), 108.
 Castiglione (Baldassare), 89.
 Castillo (Ana del), 558.
Castillo de Emaús (auto del), 197, 198, 202, 208, 211, 218, 221.
 Castillo (Hernando del), 43.
 Castillo (Joseph del), 24.
 Castillo Solórzano (Alonso del), 642.
 Castro (Beltrán de), 540.
 Castro (Fr. Francisco), 541, 546, 561.
 Castro (Guillén de), 77, 225, 241, 269, 402, 410, 421, 426, 433, 438, 440, 456, 473, 504, 534, 536, 538-632, 633, 634, 639, 641, 642, 643, 645, 646.
 Castro (Magdalena de), 540, 541.
 Castro (Rodrigo de), 432.
 Castro y Palafox, 540.
 Catalán de Valeriola (Bernardo), 406, 456, 462, 482, 547.
Cautiva (la) de Valladolid, auto, 523.
Cautiva (la) de Valladolid, comedia, 522.
Cautivo (el) engañoso, 436 n.
Celestina, 73 n. 3, 111, 112, 114, 115, 116, 166, 168, 169, 188, 315, 495 n.
Cena (la) del rey Baltasar, 567.
 Centelles (Cristóbal), 378.
 Centelles (Miguel), 375.
 Centelles (Onofre), 375 n.
 Centelles (Serafín), 87.
Cerco (el) de Pavía y prisión del rey de Francia, 466-467, 532, 535.
Cerco (el) de Rodas, 461 n. 2, 466, 467-470, 475, 477, 478, 479, 481, 482 n. 2, 483 n., 484 n. 2, 497, 521, 525, 532.
Cerco (el) de Tremecén, 603.
 Cerdá, 21, 80 n., 250.
 Cerdá (Gastón de la), duc de Medinaceli, 142.
 Cerdán de Tallada (Tomás), 381.
 Cervantes Saavedra (Miguel de), 139, 277, 279, 284, 285, 308, 324, 415, 445, 456, 464, 474, 520, 586, 588, 589, 590, 591, 592, 607, 608, 610, 645.
 César, 135.
 Cetina, 276 n. 1.

Diana enamorada, 104, 314 n., 384.
 Diaz Rengifo (Juan), 337, 338.
 Diaz Tanco de Fregenal, 288.
Dido y Eneas, 547, 574, **576-578**, 631.
Didone, 340, 342.
Difunta pleiteada (légende de la), 297, 298, 306.
 Diodore de Sicile, 342, 345.
Discursos, epístolas y epigramas, 290, 291, 318, 319, 321 n.
 Domenech y Cerver (Federico), 376 n. 1.
Don Belianis de Grecia, 135.
Donde no está su dueño está su duelo, 473, 573, 596.
Don Quijote, comedia, **586-588**.
Don Quijote, roman, 285, 316, 445, 456, 495, 520, 586, 587.
 Doria (Juan Andrés), 158.
 Dos Aguas (marquis de), 13.
Doze comedias famosas, **437-439**, 441, 520, 534, 634.
 Drake, 519.
Duquesa (la) constante, 472, 475, 479, 480, 481, 532.

Égloga pastoril, **104-111**.
Elche (auto.de), 51, 52, 55.
Electre, 282.
Elien, 342.
Elisa Dido, **331-339**, 342, 343, 354, 420.
Embuste (el) acreditado y el disparate creído, 290.
Encantos (los) de Merlin, 290.
Enchiridion, 224.
 Encina (Juan del), 101, 102, 103, 104, 107, 109, 111, 112, 124, 125, 126, 177, 213, 645.
Énéide, 332, 334, 605.
Enemiga (la) favorable, 472, 473, 475, 477, 481, 482, 520, 532.
Engañarse engañando, 580, 612, 632.
 Ennius, 264.
entrames ou entremes, 7, **11-14**, 15, 16, 17, 19, 34, **171-173**, 269.
Epístola al marq. de Cuellar, 285, 293.

Epístola proemial als Lectors, 222.
Epitalamio, 427.
 Érasme, 224, 246, 248.
 Ercilla, 135, 283, 408.
 Escrivá (le commandeur), 43.
 Escrivá (Père Francisco), 191 n. 1.
 Escolano, 37, 108, 254, 304, 305, 368, 390 n. 1, 401, 411, 412, 636 n.
Escolástica (la) celosa, 343.
Escritores del reino de Valencia, 132.
 Ésope, 135.
Esposo (el) jingido, 458 n., 472, 477, 478, 479, 480, 481, 482 n. 4, 483, 487 n., 507, 521, 523, 527, 532, 533, 581.
 Esquerdo (Onofre), 432, 433.
 Esquerdo (Vicente), 642.
Estado (el) de Artemidoro, 293 n. 2.
 Este (Isabelle d'), 84.
Estudioso (el) cortesano, 254.
Estudioso (el) de la aldea, 254.
 Euripide, 282, 283, 332.
Examen (el) de los maridos, 555.
Exemplar poético, 285, 286, 416.
 Eximenis, 43.
Expulsión de los moros de España, 490, 496.

Fábula de Acteón, 495.
Fábula de Endimión y la Luna, 495.
Fabulario de cuentos, 384.
 Falcó (Jaime Juan), 254.
 Falcón (Jerónimo), 259.
Farça á manera de tragedia, **116-126**.
 Farnèse (Alexandre), 573.
Farsa teologal, 75.
Fee (auto de la), 196, **205-206**, 208, 209, 212, 214, 218.
Fee (la) pagada, 641.
Feliciano, 176.
Felismarte de Hircania, 135.
 Fenollar (Bern.), 43, 44, 48, 80, 222.
 Fenollar (Elena), 544.
 Fenollet (Jerónimo), 104.
 Ferdinand de Antequera, 12 n. 3.
 Ferdinand I^{er} d'Aragon, 18 n. 2, 19.
 Ferdinand I^{er} de Portugal, 602.
 Ferdinand V le Catholique, 20, 64, 86, 364.

- Fernández de Heredia (Gonz.), 67 n. 1.
 Fernández de Heredia (Juan), 65-82,
 111, 143, 224, 643, 646.
 Fernández de Heredia (Lorenzo), 67
 n. 2.
 Fernández de Heredia (Marquesa), 67
 n. 1.
 Fernández de Heredia (Miguel), 67 n. 1.
 Fernández (Lucás), 101, 102, 125, 213.
 Ferrandis (Isabel), 136, 137.
 Ferreira, 275.
 Ferrer de Sentmartí, 244.
 Ferrer (Jusepe), 438, 439, 552.
 Ferrer (Vicente), 552.
 Ferrer y Cardona (Luis), 439, 441, 451.
 Ferrier (saint Vincent), 37, 51, 83, 105,
 411, 456, 489, 640.
 Ferruz (Jaime), 228-239, 241, 242, 458,
 643.
Fiestas de Denia, 427.
Fiestas del jardín, 642.
Fiestas nupciales, 401, 427, 489, 496.
Fiestas por .. Luis Bertrán, 496.
 Figueroa (Roque de), 560.
 Figuerola de Castro (Ana), 557.
 Figuerola y Borja (Melchor), 541.
Filomena, 121, 156, 177, 178-181, 183.
Filosofía antigua poética, 286.
Flores (las) de D. Juan, 431.
Floresta de varia poesia, 69 n. 3, 301.
Floriana (la), 156, 177.
Folies (les) amoureuses, 581.
 Fontano (Jacomio), 469.
 Foresti, 345 n.
Francesilla (la), 418.
 Francisco del Niño Jesús (Fr.), 371.
 François 1^{er}, 66, 466, 467.
Fray Martín de Valencia, 431.
Fuente de los siete Sacramentos (auto
 de la), 204-205, 208, 209, 211, 216,
 217, 218.
Fuente de San Juan (farsa de la),
 204, 205, 209, 216.
 Fuentes (Alonso de), 129.
Fuerza (la) de la costumbre, 608.
Fuerza (la) de la sangre, 550, 590-
 591.
Fuerza (la) del interés, 500 n., 503,
 505, 516, 520, 532, 538.
Fuerza (la) lastimosa, 599.
Fundación (la) de la Orden de la
 Merced, 464-466, 532.
 Funes (Juan Agustín), 469 n. 1.
 Furió Ceriol (Federico), 376 n. 2.
 Furnari (Jerónimo), 87.
galán, 270.
Galutea, 456.
Gallarda (la) Irene, 474.
 Gallardo, 102 n. 2, 608.
 Gandia (duc de), 491, 493.
 Gaona (Felipe de), 428.
 García (Pedro), 99.
 García V de Navarre, 470 n.
 García (Vicente Blas), 291 n. 1.
 Garcilaso, 222, 318, 326, 337, 408.
 Garibay, 466 n.
 Garriz (Crisostomo), 412.
 Gascón y Guimbao (Domingo), 300,
 303 n. 1, 304 n. 1.
Gastrimargus, 262 n. 3.
 Gayangos, 300.
 Gazull (Jaime), 43, 79, 80, 222.
 Germaine de Foix, 64, 66, 67, 74, 76,
 82, 86, 87, 88, 89, 91, 100, 144, 364.
Gesta Romanorum, 130.
 Gil de Vidaure (Teresa), 4.
 Gil (Joaquín), 99.
 Gilot, 92.
 Giraldi, 340, 341, 342, 352, 583.
 Girón (Gaspar), 553.
 Girón de Rebolledo (Ana), 67 n. 2, 68.
 Girón de Rebolledo (Juan), 67 n. 1.
 Girón de Rebolledo (Marquesa), 545.
Gitana (la) melancólica, 497, 520,
 538.
 Gomar (Joseph), 24.
 Gómez de Sandoval, 364, 427.
 Gonçalbez (Juan Angel), 245, 248.
 Gonçalvo (Francés), 30.
 González de Salas, 286.
 González de Sepúlveda (Pedro), 446 n.
 González (Juan), 199.
 González Pedroso, 209.
 Gotart (Jaime), 438.
 Gracián (Baltasar), 254, 456.
 Gracián (Gaspar), 388 n. 1.
gracioso, 270, 526-528, 418.

- Gran (el) patriarca D. J. de Ribera*, 505, 511, 513, 520, 534, 537, 538.
Gran (la) conquista de Ultramar, 585.
Gran (la) Semiramis, 342, **343 346**, 352, 354, 356 n. 2, 360, 420.
 Granada (Luis de), 411.
 Granulles (Francisco), 637.
Grao (el) de Valencia, 431.
 Grégoire XIII, 74.
Grimaltina (la), 116.
 Guadalest (marquis de), 381.
 Guardiola (Juan Bautista), 637.
 Guarini, 443, 447.
 Guerau Montmayor (Gaspar), 252.
Guerras de Malta y toma de Rodas, 468.
 Guerta (Jerónimo de), 303.
 Guevara (Antonio de), 135.
 Guevara (Juan Francisco de), 385.
Guzmán de Alfarache, 604.
Guzmán de Alfarache, de Martí, 428, 436 n., 453 n.
- Haçañas del Cid y su muerte*, 593 n.
Hasta el fin nadie es dichoso, 632.
Hazañas (las) del Cid, 594, 595.
Hécuba triste, 282, 283.
Hecyra, 153.
 Heredia, 428.
 Heredia (Père Alonso de), 288.
 Herrera (Fernando de), 274, 275, 281, 283, 320, 324, 356, 643.
 Herrera (Martín de), 102 n. 1.
 Herrero (Pedro), 522, 523.
Hidalgo (el) celestial, 24.
 Hijár (Margarita de), 605.
Hijo (el) obediente, 636.
Himenea (comedia), 113, 125.
Hipólita (comedia), 113, 114.
Historia del Fr. Luis Bertrán, 513.
Historia de Marcilla y Segura, 300.
Historia dormitionis et assumptionis Mariæ Virginis, 52.
Histoires philippiques, 332.
 Homère, 283, 330.
Hom (l') enamorad y la fembra satisfeta, **60-63**.
Honra de Dido restaurada, 277, 577.
- Horace, 283, 285, 308, 336, 408, 450, 525.
 Horta (Melchior), 193.
Hostal del Gumell, 146.
Huerta de Doña Elvira, 276.
Huerta de Valencia, 642.
 Huete (Jaime de), 308.
 Huete (Pedro de), 290, 384.
 Hugo (Victor), 358.
Humildud (la) soberbia, **569-572**, 573.
 Hurtado de Mendoza (Antonio), 426 n.
 Hurtado de Mendoza (García), 555.
- Ibarra (Martín de), 406.
Iglesia (auto de la), 197, **200-202**, 208, 213, 218, 221.
Incendio de Troja, 96.
Infamador (el), 280.
Infelice (la) Marcela, 342, **348-349**, 353, 354, 355, 358 n., 414, 580.
Informe histórico-cronológico, 60.
Ingratitud por amor, 555, 560, 615, 628.
 Innocent IV, 244.
Isabela, 277, 278, 284.
 Isabelle ^Ire la Catholique, 64, 364.
 Isabelle-(infante), 426, 427.
Istoria de la Passio, 44.
 Izquierdo (Ausias), 240.
- Jacinta (comedia)*, 113.
 Jaime I^{er}, 3, 4, 221, 222, 327, 365, 464, 465, 466 n., 583, 592.
 Jardina (Antonio de la), 259.
Jardín de comedias de poetas valencianos, 436, 437.
 Jean I^{er} d'Aragon, 60, 61, 62, 63.
 Jean I^{er} (le duc), 571.
 Jean II d'Aragon, 43.
 Jean II de Castille, 364, 571.
 Jeanne (infante), 20.
 Jeanne la Folle, 140.
 Jeanroy, 28 n.
 Jiménez de Urrea, 61.
 Joanes (Juan de), 328, 395.
Joch (lo) del Rey Pasero, 59.
 Jofre (Fr. Juan Gilabert), 8.
 Jofre (Juan), 115.

- Joly (Barthélémy), 394 n. 3.
 Juan Castello (Ursula), 137.
 juglar, 15, 16.
Josefina (tragedia), 288, 308.
Justas poéticas, 548.
Justicia (la) en la piedad, 608, 624.
 Justin, 130, 332, 335, 342.

 Kohler (Eugen), 104, 107, 109.
 Kohler (Reinold), 345.

 Ladrón de Pallas (Jaime Ceferino),
 comte de Sinarcas, 491.
 Ladrón (Diego), 97.
 Ladrón (Eneas), 144.
 Lafuente, 467 n.
 Lamarca, 15.
 Lasso de la Vega, 277, 280 n. 1, 308,
 577.
Latino (el) de repente, 253 n. 2,
 256 n. 1, 262 n. 1.
Laurel de Apolo, 433, 456, 556.
Lazarillo de Tormes, 166.
 Ledesma (Manuel), 387, 636 n. 2.
 León (Fr. Luis de), 274, 643.
 Lerma (duc de), cf. Gómez de Sando-
 val y Rojas.
*Libertad (la) de España por Ber-
 nardo del Carpio*, 278.
*Libro de música de vihuela : El
 Maestro*, 98.
*Libro de Nobleza, e Hidalguia, Ar-
 mas y Blasones*, 223 n. 1.
Libros capitulares, 224.
Lindo (el) don Diego, 632.
Livre de Daniel, 566, 567.
*Loa donde se nombran las damas de
 Valencia*, 301 n. 2.
Loa famosa de la lengua, 495.
Loa para la Cautiva de Valladolid,
 523.
Lobenia (comœdia), 259, 260, 261,
 267.
Locos (los) de Valencia, 431.
Locusta, 277 n.
 López (Agathe), 139.
 López de Yanguas (Hernán), 102, n. 1.
 López Pinciano (Alonso), 286, 612.
 López Ranjel, 102, n. 1.

 Louis (saint), évêq. de Toulouse, 364.
 Lucaín, 283.
 Luján de Sayavedra, cf. Martí
 (Juan).
 Luján (Maria de), 554.
 Lull (Ramón), 43.
 Llabrés (Gabriel), 36 n.
 Llorens (Cristóbal), 395.
 Llorente (Teodoro), 54, 572.

 Madera (Aña de), 558.
 Madrid (Francisco de), 102 n. 1.
Maggio di Semiramide, 96.
 Mairet, 498.
Mal casados (los) de Valencia, 563,
 610.
 Mal-lara (Juan de), 243, 276, 277 n.,
 288, 647.
Maltea, 411, 468.
 Maluenda (Jacinto), 405 n. 1, 432,
 642.
 Mandas (duc de), 492.
 Manrique (Alonso), 248.
 Manrique (Jorge), 106.
Manuals de consells y stabliments,
 224.
Manyans, 137.
*Manzana (la) de la discordia y robo
 de Elena*, 556, 573-574, 606.
Maravillas (las) de Babilonia, 566-
 568.
Marco Aurelio, 135.
 March (Auzias), 60, 87, 135, 314.
Margarita (la) preciosa, 402.
 Marguerite d'Autriche, 396, 405, 427,
 489.
 Mariana, 142, 572.
Marido (el) asegurado, 301 n. 2, 638,
 639.
Marqués (el) de Mantua, 601.
 Martí (Fr. Luis), 513.
 Martí (Juan), 393 n. 3, 399 n., 428,
 436 n., 453 n.
 Martínez de la Vega (Jerónimo), 494.
 Martínez (Miguel), 439.
 Martínez (Pedro), 43, 44, 48.
 Martorell (Castellana de), 375 n. 1.
 Mascó (Domingo), 60, 61, 62, 63.

- Matheu y Sanz, 368.
 Matos Fragoso, 567.
 Matthieu (saint), 206.
 Mayáns, 22, 253.
Mayor (la) soberbia humana de Nabucodonosor, 566.
Medée, 282 n., 294.
Médico (el) de su honra, 619.
 Medinaceli (duc de), 158.
Mejor (el) esposo, 564-566, 608, 631.
 Melo (Miguel), 459.
Memoria Valentina, 8 n.
 Mena (Juan de), 112, 135.
 Mendoza (Mencia de), 89, 364.
Ménechmes, 149, 160, 165, 168, 186.
 Menéndez y Pelayo, 85, 87, 104, 113 n., 114, 116, 262 n. 1.
 Mercader (Ana), 67 n. 1.
Mercader (el) amante, 501, 503, 504, 505, 509, 511, 515, 520, 526, 528, 538.
 Mercader (Gaspar), 89, 104, 375 n. 1, 377, 380, 381, 392, 394 n. 2, 397 n., 408, 451, 545, 641.
 Mercader (Laudomio), 381, 413.
 Mesa (Cristóbal de), 456.
Metamorphoses, 295 n. 1.
 Mey (Aurelio), 384, 437, 438, 439, 440, 441.
 Mey (Felipe), 384, 437, 552, 554.
 Mey (Francisco-Felipe), 439.
 Mey (Juan), 229, 384, 385, 401.
 Mey (Pedro-Patricio), 401, 412, 427, 489.
 Mey (Sebastián), 384.
 Miguel (Francisco), 427.
 Milán (Luis), 67 n. 2, 69, 72, 76, 78, 88, 89, 90-92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 111, 143, 468, 643.
 Milá y Fontanals, 28, 31, 36 n.
 Miñana, 428.
 Mira de Amescua, 555, 556, 566, 573, 599.
 Miranda (Luis de), 307.
Miscelánea, 74, 307.
 Mitarte (Nicolás de), 561 n.
Mocedades del Cid, 592-594, 595, 606, 614, 628.
 Molière, 164.
 Monpalau (Francisco de), 68 n. 2.
 Moncada (Lucrécia de), 519, 543.
Monserate, 324, 328, 329, 335, 341.
 Montañés (Juan Jerónimo), 556.
Montañeses del Parnaso, 552.
 Montchrétien (Antoine de), 497.
 Montemayor, 90, 141, 301 n. 2, 314, 315, 587.
Montería de las damas y caballeros de Troya, 95.
 Morales, 24.
 Moratin, 153, 198, 279, 353, 580.
 Morel-Fatio, 396 n. 2, 449 n. 2.
 Moreno (Cristóbal), 291.
 Moreto, 567, 632.
 Morlá (Pedro Agustín), 454.
 Morlá (Pedro Jacinto), 454, 642.
Moriscos (los) de Hornachos, 474.
 Moros (Antón de), 73.
Muerte (la) del Rey d. Sancho, 278.
Muerte de Áyax Telamón, 420.
Muertos (los) vivos, 343.
 Muntaner, 43.
munyanya, 11, 12.
Muy lamentable conquista y cruenta batalla de Rhodas, 468.
Naamani (tragedia), 258.
Nabolis Carmelitidis (tragicomædia), 258.
Nabuc Donosor, 566.
Nacimiento (el) de Montesinos, 600, 629.
 Narboneta, 388.
Narciso (el) en su opinión, 610, 632.
Narciso (tragedia de), 314, n.
 Navarro (Juan), 40, 132, 232, 241, 301.
 Nebrija, 406.
Negromante (il), 153.
Ni Amor se libra de Amor, 265 n. 1.
Nieto (el) de su padre, 560, 586.
Nise lastimosa, 275, 292.
Nise laureada, 276, 292.
 Nocturnes (académie des), 406-408, 456, 462, 488, 546, 552, 640.
 Nolasque (saint Pierre), 465, 466 n.
Norte de la poesía española, 439-441, 520, 552, 634, 641.
No son los recelos celos, 497.

- Novelas ejemplares*, 590.
Nuera (la) humilde, 520, 533, 538.
Nueva recopilación, 141.
Nueve (los) libros de los Havidas, 585.
Numancia, 277, 280, 284, 308.
Núñez (Pedro Juan), 254.
Nuño Rasura, 408.

Obra contra los Torrellistas, 68 n. 1, 69 n. 2.
Obra llamada María, 130.
Obras trágicas y líricas, 328 n., 330 n. 1, 340 n. 1.
Obres o trobes de lahors de la verge Maria, 43, 404.
Ocampo (Florian de), 497 n., 498, 572.
Octavia (comædia), 260, 264, 265 n. 1, 267, 268 n. 1.
Offenbach, 173.
Oies (les) du frère Philippe, 495.
Oliver, 259.
Oliver (Juan), 15.
Olivera, 434, 435, 452, 524, 525, 557, 633.
Operum poeticorum libri quinque, 254.
Orbecche, 340.
Orellana, 383.
Ortí (José Máriano), 60, 61, 62, 63.
Ortí (Marco Antonio de), 225, 642.
Ortografía castellana, 139 n. 2.
Orts (Jaime), 175, 393, 407, 408.
Osorio, 424 n. 2, 425.
Osuna (duc d'), 540, 553.
Oveja (la) perdida, 192, 195, 202-204, 208, 210, 211, 213, 215, 218, 219.
Ovide, 295 n. 1.

Pagar en propia moneda, 580.
Palafox (Francisco), 519, 543.
Palafox (Juana), 540.
Palau (Bartolomé), 40, 42, 232, 233, 234, 237, 308.
Paliana (la), 155, 156, 177, 182, 183 n., 185.
Palmyreno (Apolonia Salvadora), 250.

Palmyreno (Lorenzo), 228, 250-271, 464, 580.
Pardo de la Casta (Juan), 410, 519.
Partheni (Juan), 85.
Pasajero (el), 449 n. 1, 451 n., 452 n., 525.
paso, 171-173, 198.
Passio de Christo nostre Señor, 241, 242.
Pastor (el) lobo y cabaña celestial, 202.
Pastor (el) de Menandra, 639.
Pastor fido, 443, 447.
Pastor (Fr. Nicolás), 371.
Pastor (Juan), 116.
Patrañuelo, 129, 130 n. 1, 176, 188.
Paul V, 489.
Pecado de Adam (aucto del), 42.
Pedrell (Felipe), 51.
Pelegrino (el) curioso y grandezas de España, 306, n. 2.
Peñafiel (marquis de, duc d'Osuna), 553, 558, 559.
Peñafort (saint Raymond de), 405, 411, 464, 466 n., 547.
Peralta (Fr. Esteban), 561.
Peralta (Luisa), 493.
Pérez (Alonso), 135.
Pérez Chinchón (Bernardo), 248.
Pérez de Calatayud y Villaragut (Ximén), 148.
Pérez de Hita, 603.
Pérez de Montalván, 304, 315, 599.
Pérez de Oliva (Hernán), 160, 282, 283.
Pérez de Pastraña (Juan), 15.
Pérez (Jaime), seigneur de Segorbe, 457.
Pérez (Juan), 243.
Pérez Pastor, 149.
Perfecto (el) caballero, 541.
Perpiñán (Jaime Rafael), 636.
Perpiñán (Juan Jerónimo), 634.
Perpiñán (María), 634.
Perseguida (la) Amaltea, 472, 480, 481, 482, 532, 535 n.
Petit de Julleville, 51.
Pétrarque, 314, 315, 328, 337, 408.
Philippe II, 83, 141, 291, 326, 327, 396, 397, 402, 372 n. 2.

- Philippe III, 396, 402, 426, 427, 489.
 Philippe IV, 556.
Phormio, 153.
 Pialé, 158.
 Pié (Juan), 51.
Pierre de Provence et la belle Mague-lone, 458 n.
 Pierre II d'Aragon, 457, 583.
 Pierre IV, 11, 365.
 Pimentel de Herrera (Juan Alouso), comte de Benavente, 550.
 Pincinali (Filipo), 438, 439.
 Pindare, 283.
 Pineda (Honorato Andrés), 250.
Pintor (el) de su deshonra, 619.
Plácida y Victoriano, 101.
 Plaute, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 185, 246, 247, 248, 267, 270, 272, 287.
Plutus, 287.
Pobreza (la) estimada, 431.
 Polo (Gil), 104, 222, 293, 315, 384.
 Ponce (Maria), 254.
 Porras (Gaspar de), 424 n. 1, 640.
 Pradilla (Bachelier de), 102 n. 1.
 Prado (Andrés), 149.
 Prado (Antonio de), 554, 557.
Prado (el) de Valencia, comedia, 265, 461 n. 2, **471-472**, 476, 480, 481, 483, 485, 519, 523, 525, 527, 530, 531, 532, 536.
Prado (el) de Valencia, roman, 89, 104, 404, 413, 495, 545, 546, 636.
Praefatio in Comœdiam Lobeniam, 255 n. 1.
Pragmática, 68 n.
Premática del Pan (Farsa llamada), 206, 209.
 Pretel (Fernando), 408.
Pretender con pobreza, 548, 549, 563.
Primera part de la Historia de Valencia, 223.
Primera parte de la Crónica general de toda España, 223 n. 2.
Primera parte de las comedias de Castro, 552, 557, 600.
Primeras tragedias españolas, 275.
Primero al rey que al honor, 632.
Príncipe (el) constante, 474.
Príncipe (el) vicioso, 290.
 Proaza (Alphonse de), 83.
Proces (lo) de les Olives, 79.
Prodigio (el) de los montes y Martir del Cielo, santa Bárbara, **568**, 608.
Progne y Filomena, **574-576**, 599, 600, 605.
Propaladia, 112, 113, 114, 125, 286.
 Próxida (Olfo de), 458.
Puce (la), 546.
 Pulgar (Hernando del), 569, 571.
Que no se han de traer elegancias, 257 n. 1.
 Quevedo (Francisco de), 68, 73 n. 3.
Quien malas mañas ha..., 578 n., **600-601**.
 Quirós, 424, 425.
 Ramírez Pagán (Diego), 69, 301, 302.
 Rapin (Nicolas), 546.
Recreación de los días calurosos, 223 n. 1.
Registro de representantes, 146.
 Regnard, 581.
 Rejaule y Toledo (Pedro Juan), cf. Ricardo de Turia.
Relación burlesca de los Amantes de Teruel, 304 n. 1.
Relación de las fiestas de san Vicente Ferrer, 463.
 Renaud de Montauban, 135.
Renegada (la) de Valladolid, 523.
Renegado (el) arrepentido, 585, 608.
Repelón (auto del), 101.
Representació de la Asumpció, 51.
 Requena (Gaspar), 395.
Restauración de España, 456.
 Rey de Artieda (Andrés), 272, 277, 284, 285, 286, **290-324**, 326, 328, 343, 351, 353, 354, 359, 402, 414, 415, 417, 420, 425, 529, 530, 645, 647.
Rey (el) Nabucodonosor y el horno, 566.
Rey Herodes (misteri del), 24, 25, 31, 33, 34, 36, 38, 40, 43, 56, 240.
 Ribadeo (comte de), cf. Villandrando (Rodrigo de).

- Ribalta (Francisco), 395.
 Ribalta (Juan), 493.
 Ribera (Juan de), 191, 192, 193, 194, 195, 210, 217, 218, 228, 229, 239, 242, 370, 376 n. 2, 402, 462.
roca, 11, 19, 20, 22, 23, 24, 29, 31, 32, 230.
 Rodríguez, 21, 431.
 Rodríguez Marín, 606 n.
 Rodríguez Villa, 396 n. 2.
 Roig (Jacme), 21, 60, 83.
 Rojas (Fernando de), 112.
 Rojas (Lorenza de), 558.
 Rojas Villandrando (Agustín de), 239, 290, 456.
 Rojas Zorrilla, 478, 602.
Roland furieux, 353, 354, 458, 584, 585, 589.
Romance a las venturosas bodas, 430.
Romance a un licenciado, 448-452, 525, 529, 533, 536, 641, 648.
Romance de la aparición de la esposa difunta, 605.
Romance del Conde Alarcos, 596, 597, 598, 599.
Romance de Valdovinos y el marqués de Mantua, 600.
Romancero, 586, 592, 593, 594, 596, 600, 601, 602, 603, 605, 606.
 Romani (Gaspar de), 314, 315.
 Romanyà (Jaime), 262 n. 3.
 Romero (sœur Bernarda), 413.
 Romero de Cepeda (Joaquín), 276, 308.
 Ros (Jaume), 378 n. 1.
 Ros (Matheu), 378 n. 1.
Rosa de romances, 129.
Rosa gentil, 583.
Rosalina (la), 155, 156, 177, 182, 183, 185.
 Rouanet (Léo), 196, 209.
 Rueda (Lope de), 58, 98, 102, 125, 141-147, 148, 152, 154, 155, 158, 159, 171, 173, 174, 186, 187, 188, 191, 194, 198, 199, 279, 289, 307, 358, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 645, 646, 648, 649.
Rufián (el dichoso), 464.
 Rufo (Juan), 406.
 Ruiz de Alarcón (Juan), 517, 554, 555.
Ruyna de Constantinopla (tragedia de la), 277, 280 n. 1.
 Sa de Miranda, 83.
sacra rappresentazione, 93.
 Saint-Jean-de-Jérusalem (chevaliers de), 91, 92, 468, 469.
 Salas Barbadillo, 291.
 Salat (Jaime), 377.
 Saldaña (comte de), 405.
 Salgado (Angela Maria), 558, 559, 561.
 Salgado (Francisco), 558.
 Salgado (Isabel), 559, 639.
 Salvá, 62, 63, 114, 116, 133.
 Sanahuja (Antonio), 134.
 Sancha (Ciriaco), 376 n. 1.
 Sancha (infante), 298.
 Sánchez de Badajoz, 75.
 Sánchez Sivera, 6 n. 2, 9 n.
Sanct Christoval (auto de), 37.
Sangre (la) leal de los montañeses de Navarra, 466, 470, 477, 480, 482, 519, 531, 532.
 Sannazzaro (Jacopo), 94.
 Sans (Hipólito), 411, 468.
Sant Cristofol (miseri de), 24, 25, 30, 34, 36, 37, 43, 56, 240.
Santa Margarita, 474.
Santa Orosia, 308.
Santets, 434, 435.
 Santiago Palomares (Francisco Xavier de), 389 n. 2.
 Santisteban Osorio (Diego de), 468.
 Sariñena, 395.
 Sarriá (marquis de), 426, 427, 429.
Sátira en defensa de las comedias, 454 n. 2.
Saül furens, 288.
Saül y Jonatás, 288.
 Schack, 437.
 Segorbe (duc de), 66, 301.
Segunda parte de las comedias de Castro, 557, 608.
 Segura (Francisco de), 291.
 Sénèque, 272, 282, 283, 287, 294, 332, 341.

- Sepúlveda, 129.
Serafina (la), 76.
Seraphina (comedia llamada), 112, 113, 114, 115.
 Serón (Antonio), 303.
Serrana (la) de la Vera, 480.
 Serrano Cañete, 23, 102, n. 2.
 Serrano de Vargas (Miguel), 439.
 Serrano Morales, 133 n., 138 n., 139 n. 4, 376 n. 1, 401 n. 1.
 Servato (Luisa), 637.
 Seva (Pablo), 291 n. 1.
 Sevilla (Juan de), 92.
 Sforza (Bona), 103.
 Shakespeare, 313.
Siete infantes de Lara (tragedia de los), 341, 420.
Sigonia (comœdia), 259, 260, 263, 266 n. 1, 267, 268 n. 1.
Silenos de Alcibiades, 249.
Silva de varias canciones villancas, 132.
 Simón (Francisco Jerónimo), 389.
 Sinarcas (comte de), cf. Ladrón de Pallas (Jaime Ceferino).
 Sist (Juan), 15.
Sobremesa y alivio de caminantes, 129, 138, 145 n. 2, 188.
Sofonisba, 339.
Solemnes fiestas á la Inmaculada Concepción, 403.
 Soliman, 469 n.
 Solis (Antonio de), 523.
Sompi (lo) de Joan Joan, 79.
 Sophocle, 282, 283, 294, 295 n. 1, 443.
 Sorolla (Miguel), 432, 557.
Spill ó Libro de les Dones, 21.
 Straparola, 583.
Studi general de Valencia, 228, 229, 244, 245, 246, 247, 248, 261, 265, 271.
 Suárez de Figueroa, 449, 450, 451, 513, 525.
Suerte (la) sin esperanza, 507, 520, 534, 538, 581.
Suertes (las) trocadas y el torneo venturoso, 472, 478, 532.
Suma de todas las crónicas del mundo, 345, 349 n. 2.
 Sunyer (Pedro), 262.
Supplementum chronicorum, 345 n.
 Surlus, 568.
Sylva, 262.
Sylva de los versos y loas de Lisimandro, 301 n. 2, 638.
Tablas poeticas, 446.
 Talavera (archiprêtre de), 73 n. 3.
 Talbot, 572.
Tambien la afrenta es veneno, 602.
 Tárrega (Carlos), 457.
 Tárrega (Francisco), 240, 241, 265, 294, 377, 386, 391, 392, 394 n. 1, 407, 408, 426, 433, 438, 439, 440, 456-488, 494, 507, 508, 510, 517, 518-538, 539, 564, 581, 582, 607, 611, 631, 634, 635, 642, 643.
 Tarrega (Francisco), 457 n.
 Tárrega (Gaspar), 457.
 Tellez (Leonor), 602.
 Térrence, 167, 185, 247, 248, 258, 267, 270, 271, 272, 287, 288.
Ternarios sacramentales, 147, 157, 192, 193, 196, 218, 219, 221, 644.
 Terra, 262.
Tesorina (la), 308.
Tesoró del teatro español, 102 n. 4.
 Tesserant, 473 n. 2.
 Teulié, 28 n.
Thebayda (comedia), 112, 113, 114.
 Thomas (saint), 53.
 Ticknor, 116, 300.
Timón de tratanles, 130.
 Timoneda (Juan Bautista de), 137, 139.
 Timoneda (Juan de), 8 n., 58, 75, 123, 125, 128-189, 192-227, 228, 239, 240, 241, 242, 273, 279, 287, 307, 358, 414, 415, 417, 418, 419, 458 n., 468, 574, 575, 583, 643, 644, 645, 646, 647, 649.
 Timoneda (Magdalena), 137.
 Timoneda (Mateo), 131.
 Timoneda (Vicente), 137.
 Tiraqueau (André), 636.
 Tirso de Molina, 315, 418, 479, 555, 562, 644.
 Tite-Live, 498, 577 n. 1.

- Toledo (García de), 468.
 Tomás (Vicente), 24.
 Torella (Juan), 291 n. 1.
Torneos (los) de Valencia, 431.
 Torre (Fernando de la), 387.
 Torrent (Francisco), 99.
 Torres (Bartolomé de), 186.
 Torres Naharro, 75, 102, 112, 113, 114, 125, 126.
 Torres Naharro (Bartolomé de), 286, 308, 645.
Tragedia por los celos, 554, 560, 604-605.
 Tramoyeres Blasco (Luis), 370 n.
Transmigración de Babylona, 288.
Trapacera (la), 155, 156, 177, 182, 185.
Tratos de Argel, 277.
Trescientos (las), 112, 135.
Tres (las) comedias, 147, 157, 159, 169, 170, 186.
 Trilles (Rafaela), 143, 145 n. 1.
Triumphes (les), 314.
 Trissin, 339, 340.
Triunfante martirio (el) y gloriosa muerte de san Vicente, 640.
Trobes, cf. *Obres o trobes*.
Tropheo de Amor y de Damas, 301.
 Tuesta (Pedro Juan), 377 n. 1.
 Turia (Ricardo de), 241, 439, 441 n., 442-448, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 552, 612, 634, 640-641, 642, 643, 648.
Turiana, 75 n. 1, 147, 155, 159, 170, 171, 172 n. 2, 173, 175, 176, 177, 182, 184, 185, 188.
 Unanoa (Martín de), 137.
 Urbina y Cortinas (Isabel de), 423, 424, 433.
 Urbieta (Joanes de), 467.
 Val (Mariano Miguel de), 299.
 Valda (Juan Bautista de), 403.
Valencia antigua y moderna, 383.
 Valera (Diego de), 135.
 Valère-Maxime, 135.
 Valette (Jean de la), 468.
Valor (el) perseguido, 599.
 Vallería (Pedro), 410.
 Vargas (Miguel de), 411.
 Varron, 264.
 Vasquez (P. Dionisio), 288.
Vator (el) de Malta, 468.
 Vaziero (Vicente), 635.
 Vedaña, 88.
 Vega (Alonso de la), 145, 146, 155, 158, 176 n. 2, 187, 194, 646, 649.
 Vega Carpio (Lope de), 24, 202, 203, 231, 242, 269, 271, 294, 330, 343, 359, 387, 402, 405, 415 n. 1, 417, 418, 419, 421, 422-433, 440, 441, 443, 444, 447, 448, 452, 454, 456, 468, 480, 494, 504, 517, 519, 522, 538, 546, 547, 554, 555, 556, 592, 595, 599, 601, 606, 607, 608, 610, 612, 613, 634, 643, 644, 645, 646, 647, 648.
 Vega Carpio (Marcela de), 554.
 Vega (Lope de), laboureur, 423.
 Vega (Pedro de), 102 n. 1.
 Velázquez (Jerónimo), 422.
 Vélez de Guevara (Luis), 290, 432, 480, 555, 578 n., 602, 606, 631.
Venganza (la) de Agamenon, 282, 283.
Venganza (la) honrosa, 495, 498, 499, 501, 505, 508, 509, 528, 531, 532 n., 538.
Verdad (la) averiguada y engañoso casamiento, 77, 225, 581-582, 608, 609.
Viaje (el) entretenido, 239.
 Vich (Diego de), 563.
 Vicián (Martín de), 223, 227.
Vicio (el) en los extremos, 583, 608, 609.
Victoria de Christo, 232.
Vida es sueño, 316.
Vida y muerte del Santo Fray Luis Bertrán, 489, 513, 520, 538, 640.
Vidriana (la), 308.
 Vilanova (Tomás de), 294, 305.
 Vilaragut (Carroça de), 60, 61, 62.
 Vilaragut (Antonio), 63.
 Villalba (Melchor de), 427, 428.
 Villalba y Estaña (Bartolomé de), 303, 306 n. 3.

Villalobos, 160.	419, 420, 425, 510, 529, 576, 579.
Villalobos (J. B.), 424 n. 2, 425.	580, 643, 645, 647.
Villalón (Cristobal de), 589.	Virués (Dr Jerónimo), 328, 489.
Villandrando (Rodrigo de), 569, 571.	<i>Vitae Sanctorum</i> , 568.
Villanueva (Tomás de), 191, 401, 490.	<i>Viada (la) valenciana</i> , 431.
<i>Villegas</i> , 603.	Vives (Luis), 135.
Villena (marquis de), 61.	
Villena (Melchior de), 551.	Wolf (Ferdinand), 104.
Vincent (Fr. Bernardo), 12.	
Viñao (Juan), 112.	Ximéno, 21, 132, 548, 560.
Viñoles (Mossen Narcis), 345.	
Violante, 60, 61.	Yagüe de Salas (Jean), 303, 410.
Virgile, 135, 256, 264, 274, 283, 330, 332, 334, 574, 577, 578.	Zabaleta (Juan de), 290.
Virués (Cristobál de), 272, 277, 278, 288, 290, 308, 324, 325, 327, 328, 329, 330, 331-363 , 414, 415, 417,	Zapata (Baltasar), 229, 307.
	Zapata (Luis), 74.
	Zurita, 61.

TABLE DES FAC-SIMILÉ

Signature de G. de Castro sur son testament.....	561
Frontispice du <i>Romance á las venturosas bodas</i>	687

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE.....	I
--------------	---

PREMIÈRE PARTIE

Les origines.

CHAPITRE PREMIER

Les origines du théâtre religieux	3-57
---	------

- I. — *Spectacles organisés à l'occasion des fêtes du culte catholique* : La colombe de la Pentecôte, 4. — La crèche et le théâtre aérien de la Noël, 5. — L'Ange Gardien, 7. — L'Assomption, 8.
- II. — *La Fête-Dieu* : pourquoi elle prend une importance exceptionnelle, 9. — La procession et ses accessoires, 10. — Les *entramesos* ou *roques*, description et construction, 11. — Substitution des personnages vivants aux statues, 14. — Recrutement des acteurs, 15. — Lieu et date des premières représentations, 17. — Progrès dus aux fêtes royales, 18.
- III. — *Les mystères de la Fête-Dieu* : Importance croissante des *roques*, 19. — Leur popularité, spectacles qu'on y donnait, 21. — Les trois mystères conservés, 24. — Analyse de ces mystères, 25. — Vicissitudes par où ils ont passé et date de leur composition, 28. — Sources et imitations, 36. — La poésie religieuse à la fin du quinzième siècle dans ses rapports avec le théâtre, 43.
- IV. — *Le théâtre religieux en dehors de la Fête-Dieu*. Le mystère de l'*Assomption et Mort de la Vierge* : analyse, 44. — Son caractère scénique, 48. — La mise en scène, 49. — Où a-t-il été joué? 50. — Ses sources et ses prétendus modèles, 51. — Sa langue et sa date, 53. — Sa musique et sa versification, 55.

CHAPITRE II

Les origines du théâtre laïque.....	58-126
-------------------------------------	--------

- I. — *L'élément valencien*. — La tragédie de *L'Hom enamorat y la fembra satisfeta*, 59. — Raisons de la suspecter, 60. — Le *Colloque des dames valenciennes*, 65. — Sa date (1524), 66. — L'auteur : Jean Fernández de

- Heredia (1480?-1549), 67. — Ses essais dramatiques, 69. — Analyse du *Colloque*, 71. — Son réalisme, 72. — Comment Jean Fernández a plié son talent aux exigences de l'art dramatique (les personnages et le style), 74. — La satire des salons valenciens, 78.
- II. — *L'élément italien*. — Valencia et l'Italie, 82. — Le duc de Calabre et sa cour, 86. — La peinture de la vie courtoise dans *El Cortesano*, de Louis Milán, 88. — La « Farce » des Commandeurs de Saint-Jean, 91. — Influence du théâtre italien, 93. — Spectacles classico-allégoriques et Fêtes de Mai, 95. — Les acteurs, 98.
- III. — *L'élément castillan*. — Influence de Jean del Encina, 101. — La *Égloga pastoril*, de 1519, 104. — Influence de la *Célestine*, 110. — La *Thebayda* et la *Seraphina*, 112. — Influence de Torres Naharro, 112. — La *Hipólita*, 113. — La *Clariana*, 115. — La *Farça à manera de tragedia*, 116.

SECONDE PARTIE

Le théâtre populaire.

CHAPITRE III

Le théâtre profane vers 1560 127-189

- I. — *Jean de Timoneda*. — Variété de ses aptitudes et de ses entreprises, 128. — Comment il est venu à la littérature, 131. — Sa librairie, 132. — Prospérité de ses affaires, 134. — Sa vieillesse et sa mort (1583), 134.
- II. — *L'œuvre dramatique de Timoneda*. — Comment il a été conduit à écrire pour le théâtre : Lope de Rueda et Alonso de la Vega, 140. — Inventaire de son théâtre profane, 146. — Les plagiais de Timoneda, 148. — Les *Tres comedias* (1559), 148. — La *Turiana* (1564-1565), 155.
- III. — *Originalité de Timoneda*. — Comment il a adapté l'*Amphitryon* et les *Ménechmes*, 159. — Entente de la scène, 161. — Les mœurs valencienues, 164. — Le rôle du *simple*, 167. — Le style, 169.
- IV. — *Le théâtre à Valencia au temps de Timoneda*. — Les *pasos* ou *entremeses* : définition et exemples, 171. — Tragicomédie, farce et comédie : traits distinctifs de chacune de ces catégories, 177. — La forme : prose ou vers, 186.

CHAPITRE IV

Le théâtre religieux dans la seconde moitié du seizième siècle 191-242

- I. — *Histoire et inventaire du théâtre religieux de Timoneda*. — Comment le théâtre religieux de Timoneda servait les desseins de l'archevêque, 191. — Que les *autos sacramentales*, sauf deux, ne sont pas l'œuvre de Timoneda, 195. — Les deux *autos* originaux : *El Castillo de Emaús* et

- La Iglesia*, 197. — Comparaison de trois *autos* de Timoneda avec leurs modèles, 202. — *Los Desposorios de Christo* : dans quel sens Timoneda les a amendés, 206. — Antériorité des pièces présentées comme étant les modèles de Timoneda, 208.
- II. — *Importance des autos sacramentales de Timoneda*. — Timoneda, en remaniant les pièces dont il s'inspirait, les a rendues plus édifiantes, 210. — Mieux appropriées à un auditoire populaire, 212. — Plus aisément jouables, 214. — Place qu'elles occupent dans l'histoire du théâtre à Valencia : circonstances et dates des représentations, 217. — La concurrence entre les mystères indigènes et les *autos* venus de Castille, 220. — La lutte du castillan contre le valencien, 221.
- III. — *Jaime Ferruz* (1517-1595). — Le personnage, 228. — *L'Auto de Cain y Abel*, 230. — Où et quand il a été représenté, 230. — Comparaison avec la *Victoria de Christo*, de Palau, 232. — Analyse de *l'Auto*, 234. — Vérité psychologique, 236. — Précision et délicatesse, 237. — Ce qu'il est advenu, après Ferruz, de *l'auto sacramental* à Valencia, 239.

TROISIÈME PARTIE

Le Pseudo-Classicisme.

CHAPITRE V

Le Théâtre universitaire..... 243-272

- I. — Fondation et organisation de l'Université à Valencia, 244. — Fêtes et spectacles entre 1531 et 1539, 245. — Plaute et Érasme, 247.
- II. — *Lorenzo Palmyreno* — Son installation à Valencia, 249. — Formes multiples de son activité, 252. — Il veut restaurer les études classiques et réformer la pédagogie usuelle : le théâtre académique lui sera un moyen pour cela, 254. — Règles de ce théâtre, 257. — Les trois premières comédies (1561-1566), 259. — Leur insuccès. — *La Fabella Ænaria* (1574), 262.
- III. — Représentation et mise en scène de ces quatre comédies, 263. — Ce qu'elles ont d'universitaire, 264. — Ce qu'elles ont de valencien, 265. — En quoi elles se distinguent des comédies latines antiques et se rapprochent du type espagnol de la *comedia*, 267. — En elles se discerne le triomphe prochain du théâtre national, 271. — quoiqu'elles aient préparé un retour du genre classique, 272.

CHAPITRE VI

La tragédie pseudo-classique..... 273-361

- I. — LA TRAGÉDIE PSEUDO-CLASSIQUE EN ESPAGNE VERS 1580. — Tentatives pour réformer la poésie espagnole, 274. — Principales tragédies écrites vers cette date, 275. — Leurs caractères principaux, 278. — Comment l'imitation de

- l'antiquité y est comprise, 282. — Les auteurs sont en même temps des théoriciens, 285. — Pourquoi ils ont laissé de côté le théâtre comique et le théâtre religieux, 287.
- II. — REY DE ARTIEDA. — Ses œuvres et sa personne, 290. — Ses théories dramatiques, 293.
- La *Légende des Amants de Teruel*, 296. — Rapprochements avec d'autres traditions, 297. — La source : Le Décaméron, 298. — Teruel et la Légende, 299. — Popularité de cette dernière dans la région valencienne, 300. — L'Aventure des Amants de Bicorbe, 304.
- La tragédie de *Los Amantes*, 307. — Structure de la pièce, 308. — Ce qui en fait la nouveauté : le drame concentré dans l'âme des personnages, 310, — subordination des événements aux personnages, 311, — peinture des passions de l'amour, 314. — Ce qui en fait la faiblesse : mélange des genres, 316, — insuffisance psychologique, 317, — gaucherie du style, 318.
- III. — VIRUÉS. — Son caractère et ses œuvres, 324. — Pourquoi il a calqué sur les modèles anciens son *Elisa Dido*, 331. — L'action, 332. — Les récits, 334. — Les chœurs et la versification, 336. — Comment Virués a compris l'antiquité, 338. — Sa conception personnelle de la tragédie, 339. — Influence de Giraldu, 341. — Examen des tragédies modernes de Virués, 343. — Réalisme et romanesque, 352. — Les personnages, 354. — Le style, 356.
- Tableau des mètres employés par Virués, 360.

QUATRIÈME PARTIE

La Comedia.

CHAPITRE VII

Le milieu valencien..... 363-398

- I. *La vie politique*. — Ce qui disparaît : l'autonomie politique, 363. — Ce qui subsiste : les groupements corporatifs, 367. — Corporation municipale, 367. — Les corps de métier, 369. — Congrégations religieuses et Inquisition, 370.
- II. *Les mœurs*. — Brutalités et violences : influence de l'époque, 377. — Luxe, bien-être et élégance : influence de la race, 382.

CHAPITRE VIII

L'apparition de la comedia..... 399-454

- I. *La littérature à Valencia*. — Les pouvoirs publics protecteurs de la littérature et la littérature associée à la vie publique, 399. — Comment la littérature s'organise : concours poétiques et académies, 404. — Caractères principaux de cette littérature : improvisation, aménité, surabondance, 411.

- II. *Comment la comedia s'est constituée à Valencia.* — Éléments empruntés au théâtre populaire, 414. — Éléments empruntés à la tragédie, 419. — L'action personnelle de Lope de Vega : ses deux séjours à Valencia (1588-89 et 1599) ; influence persistante qu'il y a exercée, 422.
- III. *Le triomphe de la comedia.* — Organisation matérielle : la Olivera, les Santets, les troupes comiques, 433. — Publication des comedias valenciennes : les *Doze comedias* et le *Norte de la poesta española*, 436. — Théorie de la comedia par Ricardo de Turia et Carlos Boyl, 441.

CHAPITRE IX

Tárrega et Aguilar. 455-538.

- I. *Francisco-Agustín Tárrega* (1555?-1602). — Déférence que ses contemporains lui ont témoignée, 456. — Le chanoine, 458. — Le poète galant, 461. — Contraste entre le personnage qu'il était et le caractère qu'il avait, 462. — Classification de ses pièces : son théâtre religieux, 163, — ses comedias historiques, 465, — ses comedias de mœurs et d'intrigue, 471, — une comedia qui lui a été faussement attribuée, 474, — ses *loas*, 475. — Le pathétique et l'horrible dans son théâtre, 475. — Tárrega peintre de la femme, 479. — Insuffisance de la psychologie, 481. — Style quelquefois maniéré, mais habituellement clair, — varié, — spirituel, 484.
- II. *Gaspar Aguilar* (1561-1623). — C'est un professionnel de la littérature, 488. — Lutte entre sa misère et sa vocation : sa mort, 492. — Ses poésies lyriques, très prisées de son temps, mais trop strictement inspirées de l'actualité, 494. — Le dramaturge en lui porte la double marque de ses origines modestes et de sa ferveur littéraire :
Le roturier. — Sa méfiance envers les grands sujets, 496, — envers les grands sentiments, 498, — envers la noblesse, 501. — L'intérêt, principal ressort de son théâtre, 503. — Saveur populaire de ses pièces, 505.
Le virtuose. — Comment l'habileté professionnelle fait à la fois le mérite et le défaut de ses comedias, en ce qui concerne la conception de l'ensemble, — l'agencement des parties, — le détail du style, 507.
- III. *La technique des deux dramaturges.* — Chronologie des comedias de Tárrega et d'Aguilar, 518. — Elles appartiennent à une époque où le type de la comedia venait d'être arrêté dans ses grandes lignes, 520. — Dénouement toujours heureux, 521, — nombre des actes, 522, — complication de la mise en scène, 523. — Cependant elles trahissent encore de l'indécision : nombre des personnages, 525, — le *gracioso*, 526, — la versification, 528.

CHAPITRE X

La vie et les œuvres de D. Guillén de Castro. 539

- I. *L'homme.* — Période valencienne de sa vie (1569-1602), 540. — Période errante (1603-1618), 548. — Période madrilène (1619-1631), 552.
- II. *Le dramaturge.* — Richesse et variété de son inspiration, 562. — Pièces inspirées par des épisodes de la vie contemporaine, 563. — Pièces emprun-

tées à l'histoire : histoire religieuse, 564, — histoire profane, 569, — histoire ancienne et mythologie, 573.

III. *Le dramaturge* (suite). — Influences qu'il a subies : influence des dramaturges contemporains, 579, — influence italienne, 582, — influence espagnole : la *Conquista de Ultramar* et les *Nueve libros de las Hávidas*, 585, — Cervantes, 586, — le *Romancero*, 592.

IV. *Le poète*. — Jugements contradictoires portés sur lui, 607. — Leur diversité s'explique par les contrastes qui se marquent dans son œuvre, 608. — Castro et la *comedia*, 610. — Complexité des intrigues, 613. — Insuffisance de la psychologie, 617. — Le culte de l'honneur et la peinture des mœurs, 618. — Le style : mélange de préciosité et de spontanéité, 627. — Son théâtre après sa mort, 631.

CONCLUSION..... 633-649

I. — Pourquoi il convient d'arrêter ici cet essai. Multiplicité croissante, mais importance décroissante des dramaturges et des œuvres dramatiques. Miguel Beneyto († 1600). Carlos Boyl (1577-1617). Ricardo de Turia, 633.

II. — Résumé de ce livre. Y a-t-il eu une école dramatique à Valencia? 642.

BIBLIOGRAPHIE..... 651

Les bibliothèques à Valencia..... 651

Bibliographie générale..... 655

Bibliographie particulière..... 657

Chapitre I..... 657

Chapitre II..... 663

Chapitre III..... 670

Chapitre IV..... 673

Chapitre V..... 675

Chapitre VI..... 677

Chapitre VII..... 681

Chapitre VIII..... 682

Chapitre IX..... 691

Chapitre X..... 696

ADDITIONS ET CORRECTIONS..... 712

INDEX ALPHABÉTIQUE..... 713

TABLE DES FAC-SIMILÉ..... 727

